فنون مصرية وقبطية

الأستاذ الدكتور
عزت زكي حامد قادوس
أستاذ الآثار اليونانية الرومانية
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

الإسكندرية
٢٠٠٨

اسم الكتـــاب: **فنون مصرية وقبطية**
المــــؤلـــف: أ. د. عـــزت زكـــى حـــامد قـــادوس
الوظيفـــــــة: رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية
كلية الآداب ـــ جامعة الإسكندرية
عدد الصفحات: ٢٤٢
مكان الطبـــع: الإسكندرية ـــ مطبعة الحضري
رقم الإيداع بدار الكتب :

التوزيـــــــع: الإسكندرية – دار المعرفة الجامعية
منشأة المعارف
مؤسسة حورس الدولية
القـــاهرة ـــ دار البستاني للنشر والتوزيع
مؤسسة الأهرام
دار نهضة الشرق
مكتبة زهراء الشرق
وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

فنون مصرية وقبطية

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى صغيرتي ......ندى



مقـــدمـــــة

في رحلة البحث عن الذات البشرية ينازع نفس الإنسان الحنين إلى الجذور التى نبتت منها الحضارة الإنسانية فيجد نفسه عائداً إلى تلك الأرض الطيبة التى يدور فى فلكها الزمان.

ولا تتوغل الإنسانية فى رحلة سحيقة فى رحم الزمان، إلا وتطل من خلف الحجب على مصر فتجد نفسها تتتبع خطى الحضارة المصرية القديمة حيث يتداعى الحوار فتنجلي المعاني في طلع مهيب، فتجد نفسك وقد بسطت مصر لك راحتيها فتحتويك تلك المنظومة الرائعة وتخرج لك من بطونها شهداً أو عسلاً وتصبح ذلك المواطن المصرى العالمي موطناً ومولداً وحاضر حياة.

وليس بخافٍ على أي باحث تفرُّد مصر العلمي والفكري من خلال مكتبة الإسكندرية وجامعتها الشهيرة ومدرستها الفلسفية باتجاهاتها المتميزة وعلو شأن كنيستها على الكنائس الأخرى بفضل مدرستها اللاهوتية.

وها هى مصر القلعة المحاصرة تومئ لفارسها المقدوني بالاقتحام وهاهو يسعى إلى كهنتها فى سيوة بعد رحلة عبر دروب الصحراء ليَشْرُف بلقب ابن آمون كأنه يكتسب بذلك مصداقية التواجد وشرعية الحكم.

وهذه كليوباترا أرادت أن تكون مصر قاعدة لإمبراطورية عالمية يدور الرومان فى فلكها قد تسربلت لباس الفراعنة وتقلدت زينة الفرعونيات المصريات، وارتدى كهنتها المسوح الفرعونية وحراسها الأزياء العسكرية الفرعونية.

وها هو أغسطس يجعل من مصر ضيعة خاصة له ويحرم على كل ذي شأن دخولها إلا بإذن مسبق منه، وهكذا فعل الأباطرة من بعده، وحاولوا من خلال زياراتهم لمصر أن يحفروا أسمائهم في سجل التاريخ وذكرى الزمان.

وكان قمح مصر ــ على حد تعبير المؤرخ جونز ــ حجر الزاوية فى سياسة الإمبراطورية الرومانية حيث كانت سلة الخبز أو قبو الحنطة للإمبراطورية فلم يتوقف توزيع حصة القمح المجاني في القسطنطينية إلا عندما تحولت مصر عن السيادة الرومانية إلى الساحة الإسلامية.

ولم تنبت في مصر الأحادية الحضارية للحكام الجدد بمعنى أن الغزاة لم يفرضوا عليها لوناً جديداً من الحياة ولكنهم أخذوا عنها منهاج حياة متكامل وبالتالي أخذوا أكثر مما أعطوا وذلوا لها قبل أن يغزوها مما يرسم علامة استفهام كبيرة ليس لها من إجابة إلا أنها تشير إلى أن مصر رحم الحضارة لم تعقم أبداً وإن كانت طاعنة فى العمر، فدائماً تُنبئ بمولود قد يشارك فى إنجابه وافد إلا أن جيناته الحضارية تبقى دائماً مصرية، لذلك قد يقتحم عليها وداعتها متحرقاً إلى ابتلاعها إلا أن يمضى فى النهاية على استحياء من حيث أتى، أو تذيبه في بوتقتها وتسلبه روحه وتعطيه روحاً أسمى وتصلح له عقيدته وتهديه إلهاً وتغرق وثنيته فى نيلها، تغسله من أدرانه وتهيئه للتطهر ليصلى فى محرابها ويتعلم طقوس الوحدانية والإيمان بالبعث والخلود بعد الموت.

قُصَارى القول أن نسبة مصر إلى من حكموها من قبل ومنْ بعد يحمل فى طياته نوعاً من الغبن لشخصية مصر ومكانتها التى تبوأتها منذ آلاف السنين، فلم تتلون بمسميات حاكميها بل أذابتهم في بوتقتها موطناً وثقافةً ومنهاج حياة، مما يؤكد فكرة الاستغناء التي تتفرد بها مصر دون سائر البلاد.

إن مصدر حركة التطور الحضاري المتعلق بالفكر والثقافة والعقيدة يعــد مــن الصعوبة بمكان حيث يفور مرجل الزمن بأشتات الفكر الإنساني والآراء وأضدادهــا وتصطرع الثقافات سعياً نحو الإبقاء على الهوية فلا يجد الغزاة ملامحــهم إلا مــن خلال مخاض مصر التى تتجب افضل ما فى الحضارة من نتاج، فتظــل متمســكة بجذورها الضاربة في أعماق التاريخ حتى لا تزروها الرياح لا تبغي عنــها حــولاً وتأخذ بكل جديد لا ترى فيه عوجاً، وتتأمل الوافد البعيد الذى يرنو إلــى أحضانــها لقابل الزمان حتى لا يتوقف العطاء الإنساني. فلم تكن مصر فى معزل عن مســار الحضارة الإنسانية فلم تسبح ضد التيار أبداً، ومن ثم كان حرصــها علــى دورهــا التاريخي ـــ وهو حضانة الحضارة ـــ يوازي حرصها على البقاء نفسه.

عزت زكى حامد قادوس

الإسكندرية في ٢٠٠٧/١١/١

المحتويـــــات

الفصل الأول

الإسكندرية

- تقديـــــم
- تخطيط المدينة
- أحياء مدينة الإسكندرية القديمة
- ضواحي مدينة الإسكندرية القديمة
- منارة الإسكندرية
- الآثار الغارقة والمنتشلة من الميناء الشرقية
- أكروبول الإسكندرية
- معبد السرابيوم
- عمود السواري
- مدرج كوم الدكة (المسرح الروماني)
- منطقة الرأس السوداء
- جبانات الإسكندرية القديمة

مدينـــة الإسكندريــــة

تقـــديم

يفتح البحر المتوسط ذراعيه يحتضن عروسه الخالدة الإسكندرية وهي تختـــال وتتكسر أمواجه علي صخورها، الدنيا كلها تشهد علي ذلك العرس الذي عقدة التاريخ منذ نحو ٢٣٣٠ عاماً عرساً مهيباً معطراً بعبق التاريخ ينعقد فخره بلواء الاســـكندر الأكبر.

كان التاريخ أيامئذ ينظر ويسجل خروج الاسكندر من مقدونيـــا يقـــود جيوشـــه الظافرة لتتهاوى ممالك الفرس وبلدان الشرق تحت سنابك خيول الاسكندر محـــرزا النصر العظيم علي الفرس — القوة العظمى في الشرق — في موقعة أسوس(١) فـــي أكتوبر/ نوفمبر عام ٣٣٣ ق.م ويتربع علي عرش العالم القديم بعد هزيمة جيش دارا هزيمة قاسية انسحب على أثرها إلى عقر داره في بلاد فارس.

بعد ذلك آثر الاسكندر إن يتجه صوب مصر بعد سقوط آسيا الصغرى وبـــلاد الشام(٢) في يديه وهدفه من الإبحار إلى مصر تأمين ظـــهر جيشـــه مـــن خطـــر الأسطول الفارسي القابع علي مقربة من سواحل مصر الشمالية في البحر المتوســـط وضمان الحصول علي القمح اللازم لبلاد اليونان ولأفراد جيشه.(٣)

يصل الاسكندر إلى بلوزيوم (بالوظة الحالية) في شمال سيناء ومنها إلى منـــف (ميت رهينة الحالية) وتصبح مصر كلها في قبضته بعد أن سلمها له الوالي الفارسي مازاكس Mazakes وأهلها يظهرون له الود والترحيب وهو يقابل ذلك منهم بإظهار

---

(١) Arrianos, Anabasis Alexandrou II 6-11; Polybios, Histories XII 17 – 22; Diodoros, Bibliotheke XVII 32-35, 37, 1; Strabo, Geographika XIV 676, Plutarchos, Bιoι Alexandros 20.

(٢) Bengtson, H., Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit, Verlag C.H. Beck, München, 1977, pp. 342 f.

(٣) إبراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، الجزء الأول، مكتبة الأنجلـــو المصريـــة، ١٩٩٨، ص ١٨.

التوقير والاحترام لآلهتهم وشعائرهم ويتم تنصيبه فرعوناً علي الطريقة المصرية[١] ويزمع الاسكندر الرحيل إلي الغرب لزيارة معبد الإله آمون إله مصر الأعظم في سيوة[٢] ويخوض غمار رحلة طويلة شاقة عبر دروب الصحراء لتقديم القرابين لهذا الإله حيث اعتبره كهنة هذا المعبد ابناً للإله آمون، مما قوى من مركزه عند المصريين.[٣]

بداية الفكرة

في الطريق علي ساحل البحر المتوسط يسترعي انتباه الاسكندر بقعة من اليابسة تفصل البحر المتوسط عن بحيرة مريوط ويفكر الاسكندر مليا في تلك البقعة ذات المواصفات العجيبة التي تصلح لإنشاء مدينة حلمه الكبير علي أحدث الطرز في ذلك الوقت حيث تتميز بما يلي:[٤]

أولاً: إمكان وصول مياه الشرب العذبة من النيل عن طريق الفرع الكانوبي.

---

(١) Pseudo-Callisthenes, Alexander Roman I 34.2.

يؤكد فيلكن أن الإسكندر قد ظهر في الكتابات الهيروغليفية بنفس ألقاب الفراعنة، أنظر:
Wilcken, U., Alexander der Grosse, 1931, p. 104.

(٢) من المعروف أن أمون كان إلهاً رئيسياً في الدولة الحديثة التي امتدت حدودها لتصل إلى بحر إيجه وتتصل بالعالم الإغريقي، وكان هو الإله الرسمي في مصر، ولذا كان معروفاً لدى الإغريق الذين أقاموا في مصر أيام حكم الملك بسماتيك الأول الذي سمح لهم بتأسيس مستعمرة تجارية لهم في نقراطيس، لذلك أقام الإغريق للإله آمون معبداً في وسط الطريق بين ليبيا ومصر في واحة سيوة نظراً لوجود مياه عذبه بها وكانت تستخدمها القوافل للاستراحة والتموين، حتى يكون مزاراً لكل من إغريق ليبيا وإغريق مصر قبل قدوم الإسكندر الأكبر، وقد جعله المؤرخ هيرودوت في مرتبة الإله زيوس كبير الآلهة اليونانية، لمزيد من التفاصيل أنظر:
Plutarchos, Bιoι Alexandrus 27;
Altheim, F., Weltgeschichte Asiens in griechischen Zeitalter, 1947, pp. 203 ff.

(٣) Arrianos, Anabasis Alexandrou III 3-4; Strabo, Geographika, XVII 814;
Radet, G., la Consulation de l'oracle d'Ammon par Alexander, Melanges Bidez II, 1934, pp. 779 ff.;
Tarn, W.W., Alexander the Great II, 1948, pp. 347 ff.

(٤) Fraser, P.M., Ptolemaic Alexandria, Oxford, 1972, Vol. I, p. 10.

ثانياً: وجود جزيرة صغيرة في مواجهة تلك البقعة لا تبعد عنها اكثر من ميل واحد مما يمكن وصلهما معاً.
ثالثاً: تعتبر هذه الجزيرة جبهة دفاعية أمامية للمدينة.
رابعاً: وجود بحيرة مريوط جنوب هذه اليابسة يشكل تحصيناً دفاعياً من ناحية الجنوب.
خامساً: جفاف المنطقة، وبُعد الموقع عن التأثر بطمي النيل حيث يتم طرده بواسطة التيارات البحرية في البحر المتوسط المتجهة ناحية الشرق.
سادساً : ارتفاع موضع الإسكندرية عن مستوى الدلتا مما يحفظها من الغرق أثناء فيضان النيل.
سابعاً : وجود قرية تسمى راكوتيس (راقوده) التي كانت مأهولة بالسكان الذين يعملون بالصيد، تكون نواة للمدينة الجديدة.
ثامناً : أن تصبح الإسكندرية ميناءاً عالمياً يخدم التجارة الدولية في المنطقة خاصةً بعد أن دمر الإسكندر ميناء صور وهو في طريقه إلى مصر.

ولعل عبقرية المكان في الإسكندرية قد أوحت لفارسها المقدوني أن يؤسس مدينة يتحاكى بها الزمان وتتفاعل على أرضها الحضارتان الإغريقية والمصرية، فأضفى الإسكندر بعبقريته الفذة ـــ إضافة إلى عبقرية المكان طرازاً متفرداً لهذه المدينة حيث أكدت الشواهد التاريخية فيما بعد صحة هذا الاعتقاد.[١]

وعليه فقد أقنعت هذه المواصفات الاسكندر بضرورة إنشاء مدينة في هذا الموقع تحمل اسمه وتخلد ذكره علي مر الزمان.[٢]

ومن هنا اختمرت الفكرة في ذهن الاسكندر وأراد تحقيقها علي وجه السرعة فعهد إلى مهندسه اليوناني الشهير دينوقراطيس[٣] بتخطيط هذه المدينة الجديدة.

(١) Ehrenbergs, V., Alexander und Ägypten, 1926, pp. 26 ff.
(٢) Arrianos, Anabasis Alexandrou III 1,5.
(٣) Bernand, A., Alexandrie la Grande, Arthaud, 1966, pp. 57 ff.

تخطيط المدينة

اختار المهندس دينوقراطيس النمط الهيبودامي[١] لتخطيط هـذه المدينـة وهـو عبارة عن شارعين رئيسيين متقاطعين بزاوية قائمة ،ثم تخطيـط شـوارع أخـرى فرعية تتوازى مع كل من الشارعين مما يجعـل مسـاحة الأرض أشـبه بقطعـة الشطرنج، وهو التخطيط الذي شاع استخدامه في العديد من المدن اليونانية منذ القرن الخامس ق.م، وبدأ المهندس دينوقراطيس بمد جسر يربط بين الجزيرة وبين اليابسة، هذه الجزيرة هى التي سميت فيما بعد بجزيـرة فـاروس نظـراً لإنشـاء منـارة الإسكندرية ــ إحدى العجائب السبع في العالم القديم ــ علي الطرف الشرقي لها.

كان طول هذا الجسر سبعة استاديوم أي ما يقرب من ١٣٠٠متر ممـا جعلـه يكتسب أسم هيبتاستاديوم heptastadium أي السبعة ستاديات. ونتيجة لإنشاء هـذا الجسر تَكَوّنَ ميناءين أحدهما شرقي ويسمى بالمينـاء الكبـير Portus Magnus والآخر غربي وسمي ميناء العود الحميد Portus Eunostus، وقد كـان المينـاء الشرقي هو الميناء التجاري والأكثر أهمية في العصرين البطلمي والروماني.

البدايات الأولى لتأسيس المدينة

يحدثنا المؤرخ استرابون[٢] أنه في لحظة تأسيس مدينة الإسكندرية وعند تخطيطه لشوارع المدينة استخدمت كميات من الجير المتاح في المنطقة ولكنه نفد قبل أن يتـم

---

(١) التخطيط الهيبودامى هو نمط من تخطيط المدن على شكل رقعـة الشـطرنج ابتدعـه المـهندس هيبوداموس Hippodamos ابن يوريفون من مدينة ميليتوس بأسيا الصغـرى وهـو مـهندس معماري عاش في القرن الخامس ق.م، وقد قام بتخطيط ثلاث مدن هامـة هـى مدينـة بيريـه Piraieus بالقرب من أثينا بعد الحروب الفارسية، ومدينة ثوري Thurioi في عـام ٤٤٤ / ٤٤٣ ق.م ومدينة رودس Rhodes في عام ٤٠٨ / ٤٠٧ ق.م ، أنظر:
Von Gerkan, A., Griechische Städteanlagen, 1924, pp. 42 ff.; R. Martin, L' Urbanisme dans la Grece Antique, 1956, pp. 103 ff.

(٢) استرابون مؤرخ وجغرافي يوناني الجنسية، ولد في عام ٦٤/٦٣ ق.م في مدينة أماسيا في بونتوس Pontus، وقد جمعت عائلته ثروة طائلة أتاحت له أن يفرغ للبحث والدرس وأن يبعد في رحلاته في عصر كانت الرحلات فيه باهظة التكاليف. وقد تلقى تعليمه الأولى على يد أرسطو ديموس في نيسـا بالقرب من تراليس في كاريا بأسيا الصغرى. وقد ذهبت استرابون إلى روما عام ٤٤ ق.م =

تخطيط كل الشوارع لذا فقد استعان المهندس دينوقراطيس بالقمح الخاص لطعام الجنود لتخطيط بقية الشوارع.[1]

وقد تحدث استرابون عن ملائمة الموقع الذي اختاره الإسكندر، فالمكان محفوف بمياه بحرين إذ من الشمال تحف به مياه البحر الذي يسمى البحر المصري ومن الجنوب مياه بحيرة ماريه وتسمى أيضا بحيرة ماريوطيس (مريوط)، ويملأ النيل هذه البحيرة بواسطة قنوات عديدة من أعلى ومن الجوانب. وكانت البضائع التي تحمل إليها عن طريق هذه القنوات أكثر بكثير من التي ترد إليها عن طريق البحر حتى أن الميناء الواقع على البحيرة كان أغنى من الميناء البحري.[2]

معنى ذلك أنه كان هناك ميناء بحري يرجع إلى ما قبل عصر الإسكندر وهو ميناء كيبوتوس[3] الذي كان موجوداً بالقرب من قرية راقوده حيث يصب في هذا الميناء فرع النيل من الجنوب الذي يمثل مدخله الجنوبي في حين أن مدخله الشمالي كان يقع على البحر المتوسط.

ويعنى ذلك أيضا أن المهندس دينوقراطيس وجد راقوده كقرية صغيرة أو مجموعة من القرى فآثر أن يتركها في موضعها ويخطط باقي المدينة إلى الشرق منها، أي أن الإسكندر عندما أتى إلى هذا الموقع وجد تواجد سكاني في راقوده ووجد بحيرة مريوط والقناة التي تصب في ميناء الكيبوتوس.

وعلي ذلك يمكننا أن نستنتج ما يلي:

- في رحلة دراسية ثم استقر فيها منذ عام ٣٥ ق.م، وزار مصر في عام ٢٤/٢٥ ق.م بدعوة من صديقه الوالي الروماني الثاني لمصر وهو ايليوس جاللوس وأفرد لهذه الزيارة الكتاب السابع عشر من مؤلفه "الجغرافية" :

Irmscher, J., Das Grosse Lexikon der Antike, Heyne Verlag, München, 1987, pp. 529 – 530;

Purcell, N., Strabo, in: The Oxford Companion to Classical Civilization, Oxford, 1998, p. 692.

(١) Strabo, Geographika XVII 6.

(٢) Strabo, Geographika XVII 7

(٣) Strabo, Geographika XVII 10.

أ. أن الإسكندرية القديمة قد أسست على أساس المساحة الخالية أو الفراغ الذى تشغله قرية راقوده واستمرت راقوده كحي وطني للمصريين المقيمين قبل مجيء الإسكندر إلى مصر.

ب. أن الإسكندرية كانت تشمل — في تخطيطها الأصلي — المباني الهامة واللازمة للمدينة ولكن بعد عقدين من الزمان واتخاذها عاصمة زادت المباني العامة (مقبرة الإسكندر — المتحف — المكتبة — القصور الملكية) هذا بالإضافة إلى العديد من المعابد وخاصة معابد الثالوث المقدس (سيرابيس — إيزيس — حربوقراط).

هذا وقد أخذت مدينة الإسكندرية في الاتساع خاصة ناحية الشرق وذلك مع زيادة عدد السكان حتى تجاوزت ضواحيها الشرقية مناطق كثيرة مثل الشاطبي — كامب شيزار — الإبراهيمية — مصطفى كامل حتى كانوب (أبوقير).

تقسيم المدينة

تم تقسيم الإسكندرية إلى خمسة أحياء حملت حروف الأبجدية اليونانية الأولي A (ألفا)، B (بيتا)، Γ (جاما)، Δ (دلتا)، E (ابسلون) والتي تمثل الحروف الأولي من خمس كلمات يونانية :

Αλεχανδρος βαδιλευς Γενος Διos Εκτιδεν

وترجمتها: شيدها الاسكندر الملك ابن الإله.(١)

وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذه الأحياء خاصة الحي الملكي.

فقد سبق القول فقط اعتمد تخطيط دينوقراطيس على وجود شارعين رئيسيين:(٢) حيث يمتد الشارع الرئيسي العرضي من الشرق إلي الغرب في وسط المدينة وهو المعروف بشارع كانوب (شارع فؤاد حاليا) ويحده من الشرق بوابة كانوب ومن الغرب باب سدرة. أما الشارع الطولي الذي يمتد من الشمال إلي الجنوب فهو يقابل

(١) عزت قادوس، تخطيط المدينة القديمة، تاريخ الإسكندرية.. نشأتها وحضاراتها منذ أقدم العصور، محافظة الإسكندرية، ١٩٩٩، ص ٢٢.

(٢) نفس المرجع.

الآن شارع النبي دانيال وكان يحده من الشمال بوابة القمر ومن الجنوب بوابة الشمس.(١)

هذا وتتقاطع شوارع طولية وعرضية فرعية موازية لهذين الشارعين الرئيسيين مكونة ما يشبه رقعة الشطرنج.

محاولات رسم خريطة للإسكندرية القديمة خلال القرن التاسع عشر والعشرين

طبوغرافية الإسكندرية من خلال خريطة الفلكي عام ١٨٧٢

حدد الفلكي علي خريطته طول المدينة بـ ٥٠٩٠ متراً، أما العرض فكان متغيراً فهو ١١٥٠ مترا من ناحية نيكروبوليس، ونحو ١٤٠٠ متر ناحية بوابة كانوب، وهو في الداخل نحو ١٥٦٠ متر تجاه طريق الهيبتاستاديوم ، ٢٢٥٠متر تجاه رأس لوخياس وهو أخيراً ١٧٠٠ متر تقريبا في الجزء الأكبر من المدينة.(٢) هذه المقاييس تتفق مع ما ذكره استرابون حين قال إن عرض الإسكندرية هو بين ٨،٧ استاد ،بينما فلافيوس جوزيفوس وفيلون يؤكدان أنه عشر ستا ديات ، هذا في الوقت الذي يتفقون فيه جميعا علي أن طول الإسكندرية هو ٣٠ استاد.

أما أسوار المدينة فبعضها لا يزال قائماً حتى الآن ويمكن رؤية بقايا السور في منطقة الشلالات ولكن هذه الأسوار إنما ترجع إلى العصر العربي حين أقامها أحمد بن طولون في القرن الثالث الهجري. أما أسوار الإسكندرية القديمة فقد اكتشفت أثناء القيام بالحفر وراء رأس لوخياس (السلسلة) حيث اكتشفت علي مستوي سطح البحر تقريبا أساسات يبلغ عرضها خمسه أمتار مبنية بأحجار صغيرة وبلاط مكون من الجير وقطع الطوب الصغيرة وكانت تحتل مساحة ٣٠٠ متر علي المساحة من أ إلى ب علي الخريطة، أما بقايا نفس السور فقد وجدت علي عمق ثلاثة أو أربعة أمتار تحت الأطلال، ممتدة مسافة ٢٠٠٠ متر تقريبا أي من ب إلى ج علي الخريطة وعند

(١) Bernard, op.cit., pp. 86 ff

(٢) محمود الفلكي، الإسكندرية القديمة وضواحيها والجهات القريبة منها التي اكتشفت بالحفريات وأعمال سبر الغور والمسح وطرق البحث الأخرى، دار نشر الثقافة، الإسكندرية، ١٩٦٦، ص ٦٧.

نقطة ج تبدأ الأرض في الانخفاض، ولا تكاد ترتفع خمسة أمتار فوق سطح البحر بحيث أدى ذلك إلى إعاقة عملية الحفر من ج إلى د في مساحة قدرها ٧٠٠ متر.(١)

وقد تتبع الفلكي السور في أماكن أخري جنوب المدينة واكتشفت جزءاً منة في المناطق هـ و ز ح ط، هده البقايا عبارة عن كتل كبيرة من البناء يبلغ عرضها خمسة أمتار وتتكون من أحجار سميكة إلى حد ما، وتختلف ملاطها عن ملاط الجزء المكتشف عند رأس لوخياس.(٢)

شوارع الإسكندرية القديمة

اكتشف محمود الفلكي في الإسكندرية القديمة ــ أثناء قيامة بأعمال الحفر ــ أحد عشر شارعا رئيسيا مرصوفة كانت تخترق المدينة عرضا وهذه الشوارع هي ص١، ص٢، ص٣، ص٤، ص٥ ،ص٦، ص٧، ص٨، و ص¯٢،ص¯ ٣ ، ص¯ ٤، وكذلك سبعة شوارع طولية مرصوفة هي ل١، ل٢، ل٣، ل٤، ل¯ ٢، ل¯ ٣، ل¯ ٤.(٣)

ويتوسط هذه الشوارع الطولية الشارع الكانوبي **(شارع فؤاد حاليا)** ويحده من ناحية الشمال ثلاثة شوارع متوازية معه هى الشوارع ل٢، ل، ل٤ ومن الجنوب الشوارع ل¯ ٢، ل¯ ٣، ل¯٤.

ونبدأ الحديث عن الشارع الكانوبي الذي يسمي الآن شارع فؤاد ومن قبل كان يسمي شارع باب شرق وهو يمر علي كنيسة سانت أثناسيوس والتي صارت فيما بعد مسجد العطارين، ويبعد هذا الموقع مسافة ١٢٨٥ متراً عن عمود السواري، ٨٠٠ متر عن السلسلة ومسافة١٨٣٥ عن باب رشيد أو باب شرق. وقد حدد محمود الفلكي خمس نقاط أخري بحيث بلغت المسافة بين طرفي النقاط الست مسافة ٢٣٠٠ متر علي خط مستقيم يمتد من جانبية حتى السور المحيط ويكون الشارع الكانوبى الذي يبلغ عرضه ١٤ متراً تقريبا ويبلغ طوله حوالي ٥٠٩٠ متر. وهذا الشارع يمتد من الشرق والشمال الشرقي إلى الغرب والجنوب الغربي، مكونا زاوية قدرها ٢٤,١٥ درجة مع الخط الشرقي الغربي. وعند النظر إلى خريطة الفلكي يتضح أن

(١) الفلكي، المرجع السابق، ص ٦٤.

(٢) نفس المرجع، ص ٦٥.

(٣) نفس المرجع، ص ٧١.

الشارع الكانوبى ينحدر انحداراً سريعاً من الشرق إلى الغرب حتـــى يصـــل البـــاب الكانوبى.(١)

الشوارع الطولية الأخرى

أجري محمود الفلكي أعمال الحفر في عشرين مكانا من الشارع ل٢ علي امتداد ٢٤٠٠ متر، وفى أثنى عشر مكانا من الشارع على امتداد ٢٩٠٠ متر، ويبلغ عرض هذه الشوارع حوالي سبعة أمتار، وهو العرض العام بالنسبة لجميع شوارع المدينـــة، ما عدا الشارع الكانوبى والشارع الرئيسي المتقاطع عليه ص١ اللذين يبلغ عـــرض كل منهما ١٤ مترا.(٢)

ومما يثير الإعجاب في تخطيط مدينة الإسكندرية القديمة ــ طبقاً للحفائر التـــي أجراها محمود الفلكي ــ التوازي الواضح للشوارع الطولية والعرضيـــة. وكذلـــك الانتظام الدقيق للمسافة بين جميع الشوارع الرئيسية، فالمسافة بين كل شارعين هـــي دائماً ٢٧٨ متراً، إلا بين الشارع ل٣ والشارع ل٤ حيث تبلغ من ناحية ترعة شـــيديا ١٧٧ مترا فقط.(٣)

وقد لاحظ الفلكي أن الشارع الأخير علي خريطته يتوسط شارعين، وقـــد رأي آثار الشارع الرئيسي التالي علي مسافة أبعد قليلا في مقبرة الأهالي بجوار العمـــود وعلي نفس مسافة الـــ ٢٧٨ متراً تقريباً من الشارع ل٣، غير أن الفلكي لم يســـجله علي خريطته إلا بخطين من النقاط وذلك نظرا لأنة لم يستطع الحفر في هذا المكان. ويؤكد الفلكي أن أحجار الرصف متماثلة في كل مكان من موقع الحفر وهـــي كتـــل سوداء أو رمادية اللون سمكها حوالي ٢٠ سم ويتراوح طولها وعرضها بين ٣٠،٥٠ سم، ويتوقع الفلكي أن هذه الأحجار قد جلبت من أسوان أو من الجبال المجاورة لها، فهي تتميز بأنها متماسكة جداً وصلبة للغاية.(٤)

(١) نفس المرجع، ص ص ٧١ – ٧٢.

(٢) نفس المرجع، ص ٧٤.

(٣) نفس المرجع، ص ٧٥.

(٤) نفس المرجع، ص ٧٥.

الشوارع المتقاطعة

كشفت أعمال الحفر التي قام بها محمود الفلكي في هذه الشوارع أن كل الشوارع المتقاطعة تتجه كلها في خطوط مستقيمة ، متوازية تماما فيما بينها، ومتعامدة تماماً علي الشارع الكانوبي ،مكونة جميعا زاوية قدرها ٢٤,١٥ درجة من الشمال إلى الغرب ،وممتدة من الشمال ناحية البحر إلى الجنوب ناحية ترعة شيديا. وقد تم تحديد أحد عشر شارعا رئيسيا،يبعد كل منها عن الأخر مسافة ٣٣٠ مترا. والي أقصى الغرب وعلي نفس المسافة استطاع الفلكي أن يحدد الشارع الثاني عشر، وهو شارع رئيسي حدده علي خريطته بخط منقط لم يتم الحفر فيه.(١)

وهناك خمسة شوارع متوسطة حددها الفلكي علي خريطته،الأول منها موجود بين الشارعين الرئيسين ص١،ص٢ علي مسافة ١١٠ متراً من الأخير، والثاني بين الشارعين الرئيسين ص٣،ص٤ علي بعد ٥١ مترا تقريبا من الأخير، والثالث يوجد بين الشارعين ص٥، ص٦ علي بعد ٩٦ مترا تقريبا من الأخير، أما الشارعان المتوسطان الأخيران فيقعان علي جانبي الشارع الذي يمر بعمود السواري، ويبعد كل منهما عنه بمسافة ١١٠ متر.(٢)

وقد حدد الفلكي الشارع المتقاطع الرئيسي بـ ص١ وهو من أجمل الشوارع المتقاطعة إذ يبلغ عرضة نفس عرض الشارع الكانوبي أي ١٤ مترا، وهو يبعد مسافة ١١٤٩ مترا عن مسلة القيصرون و٢٣١٠ مترا عن عمود السواري من ناحية الشرق. هذا الشارع العرضي يبدأ من رأس لوخياس حيث كان يوجد القصر الملكي ثم يمر قريباً من ميناء السفن الملكية والترسانة، وينتهي عند ميناء آخر علي ترعة شيديا. ويتميز هذا الشارع بأن عرضه ضعف عرض الشوارع الموازية له، وكذلك فهو يتكون من طريقين علي نفس المستوي وبنفس العرض مرصوفاً رصفاً عادياً، والأخر كان مغطي بالجير والأحجار الصغيرة. والملفت للنظر أن بين هذين الطريقين وعلي طول الشارع كانت توجد مساحة صغيرة يبلغ عرضها نحو متر واحد وهي مغطاة بالطمي مما يجعلنا نعتقد أنه ربما كان يوجد صف من الأشجار في

(١) نفس المرجع، ص ٧٦.

(٢) نفس المرجع، ص ٧٦.

منتصف الطريق يقسم الشارع إلى قسمين أحدهما مرصوف وربما كان مخصص للعربات والأخر لراكبي الخيل.[١]

أما نقل البضائع فكان يتم عن طريق ثلاثة شوارع رئيسية هي ص ٥، ص٦، ص٧، كان أحد هذه الشوارع يتجه نحو الامبريوم والأسواق والمخازن، والاثنان الآخران كانا يتجهان نحو الترسانة والميدان الكبير المطل علي الميناء.[٢]

أحياء مدينة الإسكندرية القديمة

كانت مدينة الإسكندرية القديمة مقسمة إلي خمسة أحياء رئيسية كما يذكر استرابون[٣] وفيلون السكندري[٤] ويمكن تحديد هذه الأحياء كما يلي:

أولاً: حي ميدان السباق[٥]

وهو يشمل الجزء الشرقي من المدينة وقد كان منفصلاً عن باقي المدينة بالمستنقع أو الأحراش وكان يقطعه الشارع الكانوبي ويشتمل علي ميدان السباق. وكان حي السباق بطبيعة أرضه أوسع الأحياء، غير أن ذلك لا يعني بالضرورة أنه أكثرها سكاناً، بل أنه كان أقل الأحياء سكاناً.

ثانيا: حي البروكيون[٦]

وهو الحي الذي يقع به معظم القصور ويمكن تسميته بالحي الملكي حيث كان يشمل المنطقة الواقعة بين البحر وبين ما يقع من الشارع الكانوبي بين ميدان الهيبتاستاديوم وميدان الجيمنازيوم. وكان هذا الحي يضم جميع القصور الملكية ومراسي السفن ومعبد الأرسينيوم ثم المسرح والمكتبة والمعابد والمقابر الملكية وغيرها. ←

---

(١) نفس المرجع، ص ٧٧.

(٢) نفس المرجع، ص ٧٨

(٣) Strabo, Geographika XVII 8.

(٤) Philo, In Flaccum 55.

(٥) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ١٢٧

(٦) نفس المرجع.

ثالثاً: حي كوم الدكة (السوما)

وهو حي السوما ويشمل هذا الحي كوم الدكة والمرتفعان الواقعان بين هذا التل وبين الترعة واللذان يكونان معاً هضبة واحدة يمكن أن تكون حياً يحده من ناحية الشمال ملعب الجيمنازيوم والسوما ومن ناحية الشرق الشارع المقاطع ص١، ومن ناحية الغرب الشارع المقاطع ص٥ وأخيراً الأسوار المحيطة من ناحية الجنوب، وهذا الحي محدد تقريباً شرقاً وغرباً بالقناتين الجوفيتين الثالثة والرابعة كما يذكر محمود الفلكي.(١)

رابعاً: حي الموسيون(٢)

وهو حي المتحف وهو أصغر الأحياء جميعاً ونظراً لوقوع المتحف داخل نطاق هذا الحي فقد اقترح محمود الفلكي تسميته بحي المتحف أو حي الموسيون.

وهو يتكون من هضبة صغيرة تقع بين القناتين الجوفيتين الثانية والثالثة من ناحية، وبين الشارع الكانوبي والأسوار المحيطة من ناحية أخري، هذه الهضبة كانت تكون الحي الرابع ويفصله عن حي السوما الشارع المقاطع ص٥ الذي يمر بين السوما والمتحف.

خامساً: حي راكواتيس(٣)

وهو الحي الوطني وكان يسكنه المصريون نظراً لأنه كان النواة التى تكونت منها مدينة الإسكندرية، وقد كان هذا الحي منفصلاً تقريباً عن المدينة بالدرب الصغير الذي يري بين تل السرابيوم وبين المرتفعين اللذين يكونان نواة حي المتحف. ولابد أنه ـــ طبقاً لخريطة الفلكي(٤) ـــ كان منفصلاً عن الحي الأخير بالقناة الجوفية الثانية التي كانت تحده من ناحية الشرق، وهو يحد من جوانبه الأخرى بالبحر وبالأسوار المحيطة بالمدينة. وكان معبد السرابيوم يحتل من هذا الحي الطرف الجنوبي الشرقي، بينما يحتل مسجد الألف عمود أو المسجد الغربي الكبير طرفه الشمالي الغربي.

---

(١) نفس المرجع، ص ص ١٢٧ – ١٢٨.

(٢) نفس المرجع، ص ١٢٨.

(٣) Strabo, Geographika. XVII 6.

(٤) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ١٢٨.

وإذا نظرنا إلي هذه الأحياء الخمسة نجد أن حي ميدان السباق هو بطبيعة أرضه أوسع الأحياء ولو أن ذلك لا يعني أنه كان أكثرها سكاناً، ولابد أن حي البروكيون المجاور له قد طغي عليه لتوسيع قصوره وحدائقه العامة، ولتشييد قصور أخري من تلك القصور التي كانت كثيرة العدد وذلك يتفق مع قول استرابون:(١)

"إن المدينة تشمل أماكن أو حدائق عامة، وقصوراً ملكية تشغل ربع مساحتها بل ثلثها، لان كل ملك كان يحرص علي أن يضيف بدوره جديداً إلي المباني العامة، وكذلك إلي القصور الملكية". وهذا الوصف من جانب استرابون يتفق مع بلينيوس(٢) في قوله: "أن المهندس المدني الذي خطط مدينة الإسكندرية كان قد أفرد خمس المدينة للمباني الملكية".

ضواحي مدينة الإسكندرية القديمة

أولاً: مدينة الموتى (النيكروبوليس)(٣)

وهي تجاور مدينة الإسكندرية من الناحية الجنوبية الغربية، وكانت هي الضاحية الوحيدة الملاصقة لها، فلا يفصلها عنها سوي الأسوار المحيطة وكانت تمتد بين البحر وبحيرة مريوط، وهي مخصصة للمقابر وسراديب الدفن التي عثرت عليها بعثة الآثار الفرنسية في عام ١٩٩٧ بالقرب من الكوبري العلوي الذي يربط بين ميناء الإسكندرية والطريق الصحرواي.(٤) ولابد أن النيكروبوليس كانت تمتد علي طول أرض القباري بما فيها المكس، بينما تحدها من ناحية الجنوب الغربي ترعة المواصلات التي بين الخليج وبين بحيرة مريوط. وكلمة القباري العربية تعني ذلك الذي يدفن الموتي أي الذي يفتح القبر لكي يدفن الأموات أو الذي حرفته الدفن أو عمل المعدات للدفن. ويتضح من هذه التسمية أن العرب قد احتفظوا في كلمة القباري

(١) Strabo, Geographika XVII 8.

(٢) Plinius, Historia Naturalis V, XI 62.

(٣) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ص ١٣٣ – ١٣٤

(٤) Empereur, J-Y., Alexandrie redecouverte, Fayard Stock, Paris, 1998, pp. 175 ff.

بذكري الفكرة التي ربط اليونانيون بينها وبين معني كلمة نيكروبوليس أي مدينة الموتى أو مدينة القبور.

وقد تحدث استرابون[١] عن هذه المنطقة بقوله:

"لم يبق وراء الترعة سوي جزء ضيق من المدينة ثم يري الإنسان ضاحية نيكروبوليس حيث يوجد عدد كبير من الحدائق والقبور والدور الذي أعد كل شيء فيها لتحنيط الجثث".

ومن هذا الوصف يتضح أن الترعة التي يتحدث عنها استرابون هي الترعة المتفرعة من النيل والتي تصب مياها في الميناء الغربي (العود الحميد) وليست ترعة المواصلات الواقعة بين الخليج وبين بحيرة مريوط التي كانت تمثل الحد الشمالي الغربي بضاحية نيكروبوليس. وكذلك فإن منطقة نيكروبوليس لم تكن كلها مقابر وإنما كانت تحتوي علي الحدائق أيضاً.

وكانت الجهة التي تتصل فيها هذه الترعة بالبحر تحمل اسم باب البحر، وعلي مقربة منها توجد ناحية تسمي (باب العرب) وهي المنطقة التي دخل منها العرب الأوائل الإسكندرية فاتحين، وأخيراً فإن كل الجزء الصغير من الأرض التي تقطعه الترعة المجاورة يسمي المكس ومعناه الرسم الواجب الدفع وجاءت هذه الكلمة من المكوس.[٢]

وقد أدخل بلينيوس[٣] منطقة النيكروبوليس ضمن حساباته حينما حدد محيط الإسكندرية بخمسة عشر ألفيا رومانيا وهو ما يعادل ٢٣,٥ كم أي أن طول المدينة الإجمالي كان عشرة كيلو مترات فإذا أضفنا ضعف هذا الطول وضعف متوسط العرض وهو كيلو متر ونصف تقريباً ينتج عن ذلك ٢٣ كم لمحيط المدينة وضاحيتها.

مدينة النصر (نيكوبوليس)

وهو الجزء الذي قال عنه استرابون[٤] بعد ما عبر ميدان السباق:

---

(١) Strabo, Geographika XVII 10.

(٢) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ١٣٥.

(٣) Plinius, Historia Naturalis V, XI 62.

(٤) Strabo, Geographika XVII 10.

"توجد على مسافة ثلاثين ستاديا من الإسكندرية وعلى شاطئ البحر، ناحية نيكوبوليس الآهلة بالسكان كأنها مدينة من المدن. وقد أدخل الإمبراطور أغسطس الكثير من التحسينات على هذه الناحية، بعد أن هزم فيها أولئك الذين تقدموا ضده مع أنطونيوس".

وقد توصل محمود الفلكي[1] إلي أن الموقع الإستراتيجي الذي أختاره أغسطس وهزم فيه غريمه أنطونيوس، لا يمكن أن يكون إلا تلك المرتفعات الواقعة علي بعد ٢٠ ستاديا إلي ٣٠ ستاديا من المدينة، في الشمال الشرقي منها، وهي نفس المنطقة في مصطفي كامل التي أختارها الجيش المصري معسكراً له.

وإذا كان الكاتب جوزيفوس[2] قد قدر ٢٠ ستاديا أي ٣٣٠٠ متر للمسافة بين نيكوبوليس وبين المدينة، بينما قدر لها استرابون[3] ٣٠ أستاداً أي ٤٩٥٠ متراً، فلعلى ذلك لأن هذه الضاحية قد نمت من جانب المدينة في خلال الأربعين سنة أو الخمسين سنة التي تفصل بين هذين المصدرين. كذلك يحدثنا بلينيوس[4] عن منطقة تسمى يوليوبوليس Juliopolis أنها واقعة علي مسافة ألفي ألفيا رومانية من المدينة وهو ما يقرب من ثلاثة كيلو مترات، ونعتقد أن هذه المنطقة لا يمكن إلا أن تكون ضاحية النيكوبوليس.

ضاحية "اليوزيس"

إن وصف إسترابون[5] لهذه المنطقة في كتابه يوضح أن هذه المنطقة كانت منعزلة تماماً عن المدينة حيث يقول:

"إذا خرج الإنسان عن طريق الباب الكانوبي، فإنه ينحدر إلي يمين الترعة التي تتجه نحو كانوب علي حافة البحيرة، ويذهب الإنسان مع هذه الترعة إلي شيديا، متبعاً الفرع الذي يمضي ليتصل بالنهر الكبير، وإلي كانوب، ولكنه يقابل أولاً (اليوزيس)، الواقعة بالقرب من الإسكندرية، ومن (نيكوبوليس) علي نفس شاطئ

(١) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ص ١٣٧ – ١٣٨.

(٢) Josephus, Bellum Judaicum II 487.

(٣) Strabo, Geographika XVII 8.

(٤) Plinius, Historia Naturalis XI 63.

(٥) Strabo, Geographika XVII 10.

الترعة الكانوبية، وهي تشمل أماكن لهو ومتعة، ومساكن في موقع بديــــع، يؤمــــها أولئك الذين يبحثون عن المتعة من الرجال والنساء، وهناك يبدأ بشكل ما نوع مــــن حياة الانحلال التي يحياها القوم في كانوب".

وهذه المنطقة التي وصفها استرابون بين الباب الكانوبي من ناحية اليمين وفرع الترعة غند سفح المرتفعات الجنوبية في نيكوبوليس لابد وأن تكون منطقة الحضـــرة حيث أنها المنطقة الوحيدة التي يري الإنسان فيها أسوار أساسات قديمـــة وخزانــات وقنوات جوفية مما يدل علي قيام مركز سكني كبير. وترتفع أرض هــــذه المنطقـــة المثلثة الشكل أكثر من اثني عشر متراً فوق مستوي سطح البحر كما توضح خريطة الفلكي، ويقع مركز هذه الأرض المرتفعة علي بعد ١٥٠٠ متر تقريباً شرق البـــاب الكانوبي وعلي بعد ٢٢٠٠ متر جنوبي مسجد سيدي جابر القريب من البحر.

ويتحدث الفلكي[١] عن معبد كبير لا يزال الإنسان يري بقاياه في أعماق الوادي، وهذا المعبد يقع علي مسافة ١٨٠ متر تقريباً شمال غربي النقطة الواقعة علي امتداد الشارع الكانوبي، علي مسافة ٧٠٠ متر خارج الباب ويبلغ عرضه أربعة بليـــترات تقريباً، وطوله إستاد واحد ويحاذي اتجاه الشوارع الطولية، ويري هناك عـــدد مـــن قواعد التماثيل في مكانها الأصلي ومن رؤوس الأعمدة وكلها من الجرانيت الأحمر.

ويبدو أن هذا المعبد كان أحد معبدين شيدا في نيكوبوليس وقد تسبب بناء هذيـــن المعبدين في هجر بعض معابد أخري قديمة كانت أقيمـــت بالمدينـــة وهـــذا يؤكـــده استرابون[٢] حين يقول:

"في داخل الترعة يوجد القيصرون وأماكن مقدسة أخري شيدت قديماً، وقد هجرهـــا الناس تقريباً منذ إنشاء معابد نيكوبوليس حيث يوجد المسرح الدائري والإستاد وتقـــام المباريات التي يحتفل بها كل خمس سنوات".

وعلي ذلك فقد أعتبر استرابون كل الأرض الواقعة بين ضاحيـــة نيكوبوليـــس ولمدينة جزء من الضاحية ذاتها، وبما أن هذه المنطقة كان يقام بها الألعاب فإنـــها دحتاج إلي مساحة كبيرة تقام عليها هذه الألعاب وهذه الضاحية هي الوحيـــدة التـــي

(١) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ١٤٠.

(٢) Strabo, Geogrophkia XVII 10.

توفر هذه المساحة المتسعة التي تستوعب كل الحاضرين الذين يبلغ عددهم ـــ طبقاً لما رواه الكتاب العرب ـــ مالا يقل عن مليون شخص كل سنة.

وعلي ذلك نلاحظ أن الاسم المسمي به هذه المنطقة وهو "الحضرة" تدل علي الحضور والاجتماعات والمواعيد، مما يدعونا إلي القول بأن استرابون في كتابه كان يقصد هذه المنطقة دون غيرها.(١)

منارة الإسكندرية Pharos

المنارات نوع عرف علي السواحل المصرية قبل عصر الإسكندر الأكبر وتعتبر منارة الإسكندرية من عجائب الدنيا السبع القديمة وقد بناها المهندس سوستراتوس Sostratos من كنيدوس(٢) خلال عصر الملك بطلميوس الثاني حوالي ٢٨٥ـــ ٢٤٦ ق.م وقد عُرف هذا المهندس عموماً علي أنه أبو المنارات.

وسواء اكتسبت الجزيرة اسمها من المنارة المبنية عليها أو أن المنارة اكتسب اسمها من الجزيرة فهذا غير مؤكد فكلمة فاروس كانت تطلق علي المنارة في جميع اللغات.(٣) فالمنارة في اللاتينية بمعنى Pharu وفي اللغة اليونانية Φαρος وفي اللغة الأسبانية والإيطالية Faros، والفرنسية Phare وكلمة Pharos تستخدم كثيراً في اللغة الإنجليزية.

وكما سبق القول فقد قام المهندس سوستراتوس ببنائها وأذن له الملك البطلمي بنقش اسمه علي هذا الصرح كنوع من الاعتراف بالفضل وقد صاغ الإهداء إلي الآلهة لهؤلاء الذين يسافرون بواسطة البحر.(٤)

وفيما يتعلق بهذا النقش فان المؤرخين قد أكدوا أن المهندس سوستراتوس الذي كان علي علم تام بأساليب الولاة آنذاك خشي أن يحولوا المبني إلي نصب تذكاري ليس له ولكن لولي نعمته الملك ولذلك بمجرد انتهائه من هذا النقش السابق ذكره قلم

---

(١) محمود الفلكى، المرجع السابق، ص ١٤٢.

(٢) Strabo, Geographika XVII 6.

(٣) Homeros, Odyssey IV 355.

(٤) نص النقش: "سوستراتوس من كنيدوس ابن دكسيفانيس للإلهين المخلصين من أجل البحارة". والإلهان المخلصان هما إما بطليموس الأول وزوجته برنيكى أو الإلهان التوأمان كاستور وبولكس حاميا البحارة.

بتغطيته وإخفائه بطبقة جصية وفوقها قام بنقش عبارات أخرى يمتدح فيـــها الملــك فيلادلفوس ولكن سرعان ما تلاشي هذا الجزء من الجص بفعل وتأثير مياه البحـــر وظهر النقش الأصلي.

وقد قام الرومان بتقليد منارة الإسكندرية مباشرة في مناراتـــهم مثــل منــارة Carthage و Ostia.[١] وفي أيامنا الحاضرة مازالت توجد منارات مشابهة لمنارة الإسكندرية تعتمد في إضاءتها علي النيران المنبعثة، والخطر الوحيــد لمثــل هــذه المنائر هو أن هذه النيران المنبعثة منها تظهر من بعيد وعلي سبيل الخطأ وكأنـــها نجوم.

وقد وصف يوليوس قيصر[٢] مدينة الإسكندرية عند استيلائه عليها في أواخـــر العصر البطلمي فقال أن منارة الإسكندرية برج مرتفع جداً ومشيد تشييداً جميلاً أخاذ وهذا البرج قائم علي جزيرة فاروس الواقعة تجاه مدينة الإسكندرية وهـــي متصلــة بالشاطئ بواسطة طريق ضيق مشيد في البحر من الأحجار المنقولة مـــن محـاجر المكس ويعترض هذا الطريق كوبري ضيق محصن.

ولا يفوتنا في هذا المقام ما ذكره أبو الحجاج يوسف بن محمد البلوي الملكـــي الأندلسي المعروف بابن الشيخ والذى عاش في الفترة مـــن ١١٣٢ ــ ١٢٠٧ وزار الإسكندرية في عام ١١٦٥ ــ ١١٦٦م في كتابه "الفباء" حيث ذكر في الجزء الثاني منه وصفاً مفصلاً لمنارة الإسكندرية.[٣]

وبالرغم من تعدد الأبحاث التي تناولت شكل هذه المنارة إلا إن دراسة العـــالم تيرش[٤] Thiersh عن هذا الشكل يعتبر من أهم المراجع الآن نظراً لاعتماد دراسته أيضاً علي مباني مشابهة لشكل المنارة مثـــل بقايـــا المنـــارة بـــالقرب مـــن أبـــو

---

(١) Empereur, op.cit., pp. 84 ff.

(٢) Caesar, De Bello Civili III 112.

(٣) Empereur, J-Y., le Phare d' Alexandrie. La Merveille retrouvee, Gallimard 1998, pp. 104f.

(٤) Thiersch, H., Pharos. Antike Islam und Occident, Leipzig, 1909.

صير(١) Taposiris Magna بمريوط والتي تعتبر صورة مصغرة من منارة Pharos بالرغم من أنها أقل بكثير منه في الثراء وفي الزخارف.

وكذلك نجد شكل المنارة ممثلاً على أحد الفوانيس الرومانية المعروضة بالمتحف الروماني،[٢] هذا فضلاً عن تمثيل المنارة على العديد من عملات العصر الإمبراطوري الروماني وبخاصة عملات من عصر الإمبراطور دوميشيان وحتى نهاية القرن الثاني الميلادي.[٣]

مواد البناء المستخدمة في بناء المنارة

لقد بلغت تكلفة بناء منارة الإسكندرية حوالي ٨٠٠ تالينت وإن هذه التكلفة تعتبر رخيصة للغاية حيث إن ٨٠٠ تالينت تكون مساوية تقريبا لحوالي ٢٠٠٠ جنيه إسترليني في الأيام الحالية. ولقد سخر العبيد في عملية إنشائها وقد بنيت المنارة من الأحجار المنحوتة التي استخرجت من محاجر المكس وعملت لها حلي بديعة من المرمر والرخام والبرونز وأقيمت فيها أعمدة كثيرة جرانيتية استخرجت خصيصاً من محاجر أسوان ولا تزال آثار هذه الأعمدة الجرانيتية موجودة للآن حول طابية قايتباي فى قاع البحر.[٤]

تشير المصادر أيضاً إلي تواجد معبد إيزيس علي جزيرة فاروس حيث مثلت إيزيس كثيرا بجانب المنارة خاصة علي عملات الأباطرة الرومان وهي المعروفة باسم Isis Pharia مما يدل علي أنه كان لإيزيس معبد بالقرب من المنارة ونحن لا نعرف كثيرا عن هذا المعبد من العصر البطلمي ، خاصة أن عملة سكندرية من

(١) Empereur, le phare, p. 42.

(٢) عزت قادوس، الفوانيس الرومانية فى الإسكندرية. دراسة تحليلية لمجموعة المتحف اليوناني الروماني، مجلة العصور، المجلد الثامن، الجزء الأول، يناير ١٩٩٣، ص ص ٥١ – ٥٢ صورة ٢٧ شكل ٢١.

(٣) Thiersch, op. cit., Pls. 1 –3.

(٤) هنرى رياض. آثار الإسكندرية في العصر البطلمي، تاريخ الإسكندرية منذ أقدم العصور، محافظة الإسكندرية، ١٩٦٣، ص ١٣٨.

عصر هادريان[١] سك فوقها شكل إيزيس فاريا[٢] وبالقرب من الجزيرة عثر علي ذلك التمثال الضخم لإيزيس والمحفوظ الآن بالمتحف البحري بالإسكندرية.[٣]

ويقال أن البناء كله كان منيعاً وصلداً بمعني أنه لا يسمح بنفاذ الماء وصامداً لأمواج البحر المتلاطمة التي كانت تتكسر علي الكتلة الحجرية التي بني منها وخاصة الواجهة الشمالية للمنارة والتي يقال أن أحجارها كانت ملتصقة ببعضها ليس عن طريق المونة العادية ولكن بواسطة رصاص مصهور.[٤]

وصف المنارة

في القرن الثالث عشر الميلادي أكد الجغرافي العربي الإدريسي أن المنارة كانت ترتفع حوالي ٦٠٠ قدم (حوالي ١٣٥ متراً) بينما أكدت مصادر أخرى أن ارتفاعها قد يصل إلي ٥٩٠ قدم وعموما فمهما كان ارتفاعها وأبعادها فأنه مما لاشك فيه أنها كانت صرحاً شامخاً معجزاً.[٥]

أولا: البناء الخارجي

أقيمت المنارة علي قاعدة واسعة مربعة وكان المدخل لهذه المنارة من الجهة الجنوبية ويؤدى إلي هذا المدخل درج وقد شيدت المنارة علي الطراز البابلي علي هيئة ثمانية أبراج كل فوق الآخر وكل منها أصغر حجما من الذي أسفله "النظام الهرمي".[٦]

---

(١) Amandry, M., Drachme d' Hadrian, in : la Gloire d' Alexandrie 7. mai – 26 Juillet 1998, Paris musees, 1998, Nr. 66.

(٢) Daumos, F.- Mathieu, B., le Phare d' Alexandrie et ses dieux: un decoument inedit. Academia analecta, Bruxelles. Nr. 49, 1987, pp. 43 – 55.

(٣) اكتشف هذا التمثال كامل أبو السعادات ٦٢١٩/ ١٩٦٣م بمساعدة القوات البحرية المصرية ويبلغ طوله سبعة أمتار، أنظر:
Empereur, Le phare, pp. 84 f.

(٤) Fraser, op.cit., p: 20.

(٥) Bernard, op.cit., pp. 105 – 108.

(٦) Empereur, Le Phare, pp. 70 ff.

- الطابق الأرضي ارتفاعه ٦٠ متر، مربع الشكل به نوافذ عدة عريضة مزخرفة وحجرات يبلغ عددها ٣٠٠ حجرة حيث كانت توضع الآلات ويقيم العمال وينتهي هذا الطابق بسطح في جوانبه أربعة تماثيل ضخمة من البرونز تمثل Triton ابن Neptun اله البحار.(١)
- الطابق الثاني مثمن الأضلاع ارتفاعه حوالي ٣٠ متر والطابق الثالث مستدير الشكل وبداخل البناء سلم حلزوني وربما كان هذا السلم مزدوجاً ويتوسطه آلة رافعة تستخدم في نقل الوقود إلي المنارة وهناك رأي آخر بان السلم كان من الاتساع بحيث يسمح لدواب الحمل نقل الوقود إلي أعلاه.(٢)

ثانيا: المجمرة

في قمة المنارة كانت توجد مجمرة عظيمة يخرج منها عامود من النار يظل مشتعلاً بصفة مستمرة طوال الليل ويتحول إلى عامود دخان أثناء النهار ولتزويد هذه المجمرة بالوقود فإن المهندس العبقري Sostratos قد صمم طريقة مذهلة وهي عبارة عن مسطح مائل يرتفع ببطء شديد متسلقاً الذ.. ..ف الأسفل من المبني حاملاً عليه الخيول المحملة بالوقود بل وحتى كان من الممكن أن يكون محملاً بعربات خشبية تجرها خيول تحتوي علي الوقود ثم ينقل الوقود بعد ذلك إلى المجمرة عن طريق روافع.(٣)

ثالثا: البناء الداخلي

أما عن الجزء الداخلي للمنارة أو ما يوجد في باطنها فمعلوماتنا قليلة للغاية وعموماً فانه يقال أنها كانت تتكون من ٣٠٠ حجرة فسيحة يسكنها حامية كبيرة مسئولة عن المنارة.

وطبقاً لما يقوله ويرويه العرب الأوائل فإن المنارة كانت مبنية من أساس من الزجاج وقيل أن المهندس Sostratos قبل أن يقرر نوع المادة التي سوف يستخدمها كأساس قام باختبار أنواعاً مختلفة من الأحجار والطوب والجرانيت والذهب والفضة

---

(١) هنري رياض، آثار الإسكندرية في العصر البطلمي، ص ١٣٦.

(٢) نفس المرجع، ص ١٣٨.

(٣) Empereur, J-Y., le Phare d' Alexandrie. in: la gloire d'Alexandrie, 1998, pp. 98f.

والنحاس والرصاص والحديد والزجاج وكل أنواع العناصر والمعادن الأخرى وأجري عليها اختبارات مختلفة فوجد أن الزجاج هو أفضل هذه العناصر والمعادن جميعاً وهو الوحيد الذي يصلح كأساس بالمقارنة بجميع هذه العناصر الأخرى والمعادن ولذلك فقد استخدمت كتل ضخمة من الزجاج لتكون أساساً للمنارة.(١)

رابعاً: المرآة

في القرن السابع كانت المرآة الضخمة التي توجد في المنارة تعتبر من أروع وأعظم معالمها بل أكدت بعض الأساطير أنه كان من الممكن خلال هذه المرآة(٢) رؤية ومشاهدة كل ما هو موجود في مدينة القسطنطينية والتي كانت تبعد عنها بمسافة كبيرة وأنه أيضا كان من الممكن أن تعكس هذه المرآة الضخمة أشعة الشمس فتتسبب في حرق كثير من السفن التي تعبر أمامها في البحر علي بعد ١٠٠ ميل. وعلي ذلك فإنه يمكن القول طبقا للرواية العربية أن Sostratos بواسطة هذه المرآة والمجمرة الضخمة التي في قمة المنارة قد استطاع أن يتيح كمية كبيرة من الضوء أقوي وأعظم وأكثر اختراقاً من أي منارة أخرى في كافة العصور وحتى الحديثة جدا منها، وأن أفكاره هذه كانت تعتبر أول تفكير في التاريخ بالنسبة لنظرية العدسات وقبل اختراعها بزمن طويل.(٣)

ومن المعروف أن المرايا في العالم القديم كانت تصنع من ألواح من المعادن اللامعة ولكن يقال أن مرآة هذه المنارة بالذات كانت مصنوعة من حجر شفاف في الغالب هو الزجاج وهذا هو ثابت فعلا.(٤)

وقد كانت هذه المرآة من الضخامة بحيث أن الرجال الذين أنزلوها من مكانها بعد أن استمرت الآلاف من السنين في إرشاد السفن لم يستطيعوا أن يعيدوها إلى مكانها مرة أخرى — ويقولون أن الجالس تحتها يمكنه رؤية المراكب التي تبحر في البحر علي بعد لا يمكن رؤيتها فيه بالعين المجردة فهي في هذه الحالة أشبه بمنظار

(١) Bernard, op.cit., p. 107.

(٢) Thiersch, op.cit., p. 189 ff.

(٣) Ibid., p. 260.

(٤) Breceia, Alexandrea, pp. 106 – 110.

مكبر بما يجعلنا نظن أنه ربما توصل علماء الإسكندرية إلي طريقة صنع العدسات منذ أكثر من ألفى عام.

موقع بناء المنارة

وعن المكان الذي أقيمت به المنارة فنحن نسلم حتى الآن بأنه هو نفسه المكان الذي يوجد به طابية قايتباي الواقعة عند الطرف الشمالي لجزيرة فاروس والواقع أن شهادة سترابون ويوليوس قيصر تؤيد ذلك:

فأولا يقول سترابون(١) "إن الطرف الشرقي للجزيرة يتكون من صخرة محاطة بالماء من جميع الجوانب ويعلوها برج من عدة طبقات شيد بشكل بديع من رخام أبيض والواقع أنه علي شاطئ منخفض من كل جانب مجرد من المواني مزين بالصخور كان لابد أن توضع علامة مرتفعة حتى لا يغيب مدخل الميناء عن أعين الملاحين القادمين من أعالي البحار".

ثم يستطرد قائلا:(٢)

والمدخل الغربي أيضا ليس سهل المرتقى ومع هذا فهو لا يتطلب الكثير من الحيطة ، وهو يوصل إلي ميناء آخر يسمي يونستوس، وفي داخله مرفأ مجوف كبطن الكف ومغلق ،أما الميناء الذي يميزه برج المنار فهو الميناء الكبير والميناءان الآخران ملاصقان له عند طرفيهما ولا يفصلهما عنهم سوي الطريق المسمي بالهيبتاستاديوم. أي أنه من الممكن أن نقول أن موضع المنارة كان في الطرف الشمالي الشرقي لجزيرة فاروس.

أما يوليوس قيصر(٣) فيقول:

"يضيق مدخل الميناء إلي درجة أن أية سفينة لا تستطيع أن تلجه برغم المسيطرين علي المنارة وقد خاف قيصر أن يستولي عليها العدو فأسرع بالاستيلاء عليها وأنزل بها قواته واحتلها ووضع بها حامية وقد بعث أيضاً إلي جميع البلدان المجاورة يطلب إرسال المواد الغذائية والمدد عن طريق البحر".

---

(١) Strabo, Geographika XVII 6.

(٢) Strabo, Geographika XVII 6 .

(٣) Caesar, De Bello Civili III 112.

فنجد أن هذه الفقرة تؤيد وجود المنارة في الجزء الشمالي الشرقي من جزيرة فاروس، لأنه لو كانت المنارة مقامة علي صخرة عند الطرف الغربي للجزيرة علي قربة من مكان (المنارة الحديثة) لما شعر قيصر بالقلق ولكان من المحال علي سادة المنارة أن يحولوا بأي شكل دون وصول السفن إلي الشاطئ.

يقول فلافيوس جوزيفوس:

عن برج Phazael بالقدس الذي كان ارتفاعه ٩٠ ذراعا وطول جانب مربع قاعدته ٤٠ ذراعا ما يلي:[١]

" إن شكله يشبه شكل منارة الإسكندرية حيث توجد شعلة دائمة الإضاءة لتكون مصباحا للملاحين يمنعهم من السير وسط الصخور والتعرض بذلك لخطر الغرق غير أن هذا أوسع حجما من ذاك "

ثم يقول في مكان آخر:[٢]

"إن وضوح شعلة المنارة تمتد إلي مسافة ثلاثمائة ستاديا" وأخيرا فان نفس هذا الكتاب يقول في الجزء السادس عشر/ الفصل التاسع عن الآثار اليهودية عند الكلام عن الأبراج التي أقامها Herodos في القدس "إن برج Phazael لا يقل شأنا عن برج فاروس".

ويتضح من هذه الفقرات التي كتبها شهود عيان إن عرض برج المنارة كان يتراوح بين ٤٠ ،٥٠ ذراعاً، أما الارتفاع فإنه طبقاً لتقدير المسعودى وفلافيوس جوزيفوس وكتاب آخرون كان يتراوح بين ١٠٠ ، ١٢٠مترا لأن الـ٣٠٠ ستاديا التي كانت تري علي مسافتها شعلة النار طبقا لما كتبه جوزيفوس.يمكن أن تكون قد قربت إلي أرقام.

---

(١) Flavius Josephus, Bellum Judaicum V 4 . 3.

(٢) Ibid.

الفتح العربي ووصف العرب للمدينة

صفة الإسكندرية كما رآها العرب

اعتبر العرب المنارة من أغرب عجائب العالم حيث يقول ابن حوقل[١] أنه ليس علي قرار الأرض مثلها بنياناً ولا أدق عقداً، فهي مبنية من الحجارة المشدودة بالرصاص ونشير هنا إن فكرة استعمال المعدن مع الحجارة في البناء صحيحة وخاصة في الأعمدة الرومانية العظيمة التي تتكون من قطعة مستديرة من الحجارة المثقوبة التي توضع بعضها فوق بعض ويخترقها عمود المعدن الذي يشدها فيما بينها. ولكن بعض الكتاب أساء فهم هذا الفن وظن إن كل بناء عظيم (مثل الأهرام) استعمل فيه المعدن كما هو الحال هنا وهذا غير صحيح.[٢]

وصف آخر: ووصفت المنارة بأنها راسية في البحر علي سرطان من الزجاج، وفكرة أن البناء الهائل كان يرتكز في البحر علي سرطان من عقرب أو جعل من زجاج خرافة من غير شك ولكن لها أساسها الصحيح أيضا ولقد نص علي ذلك "بتلر"[٣] عند حديثه عن وصف العرب للمسلتين القريبتين من مبنى القيصرون. "فابن رسته" يصف المسلة علي أنها علي شكل منارة (أي برج) مربعة تحتها قاعدتان علي صورة سرطان من نحاس، ولقد بين "بتلر" إن هذا أمر حقيقي وإن المسلة التي نقلت إلي نيويورك كانت قائمة علي أربع صور من المعدن علي هيئة سرطان بين جسم المسلة وقاعدتها ومن هنا جاء الخلط مع المنارة فقيل أنها قائمة هي الأخرى علي سرطان من زجاج.[٤]

أما بالنسبة لارتفاعها: فقيل أنها أعلي بنيان علي وجه الأرض وبالغ البعض وقال أن بعضهم رمي بحجر من أعلاها عند غروب الشمس وله رفيق ينتظر في أسفلها (المنارة) فما وصل الحجر إلا بعد مغيب الشفق.

(١) الفريد بتلر، فتح العرب لمصر، تعريب: محمد فريد أبو حديد، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٣٩.

(٢) Toussoun, O., Description du Phare d' Alexandrie d' apres un auteur arabe du XII siecle, in: BSA Alex 30, 1936, pp. 49 – 53.

(٣) بتلر، المرجع السابق، ص ص ٣٢٨ – ٣٣٠.

(٤) Toussoun, op.cit., pp. 49 f.

الغرائب التي نسبت إلي المنارة.

أ- ومن هذه الغرائب : أن المرآة العجيبة التي كانت تحملها في أعلاها كانت تعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع حيث يري الجالس تحتها مدينة القسطنطينية ويمكن أن يشاهد فيها كل مركب يقلع من سواحل البحر كلها.(١)

أما عن الروايات التي قيلت عن هذه المرآة :

إنها كانت من حجر شفاف أو من زجاج مستدير وهذا يدعو إلي التأمل في أنه ربما كان المقصود بذلك عدسة وليس مرآة وهذا يعني أنه ربما عرفت فكرة التلسكوب في هذا الوقت المبكر.(٢)

ب- **أما التمثال:** فالي جانب المرآة قيل أن المنارة كانت تحمل في رأسها تمثالاً يشير بسبابته نحو الشمس أينما كانت وتمثالاً يشير إلي البحر إذا قرب العدو يطلق دويا هائلا.(٣)

أما قصة هذا التمثال: ويبدو أن قصة التمثال الذي يشير إلي الشمس لها أساس تاريخي مثلها مثل سرطان الزجاج كما أشار إلي ذلك "بتلر"(٤) إذ يظن أنه كان في أعلي المسلة (وليس المنارة) تمثال يمثل إلهة النصر عند اليونان (وهي نيكي Nike) ذات الجناحين التي تقف علي قدم واحد وتمد يدها اليمني كما كانت العادة في كثير من التماثيل اليونانية.

وبسبب تلك الأعاجيب التي نسبت إلي المرآة وما كان يجاورها من التماثيل والصور ظهرت أسطورة تاريخية تقول أن ملك الروم احتال حتى يتمكن من تحطيم المرآة وهدم رأس المنارة علي عهد الوليد بن عبد الملك وذلك بعد أن أوهم الخليفة أن المنارة مبنية علي كنوز من ذهب وجواهر، وأقنعه بذلك فهدمها حتى يستخرج هذه الكنوز.(٥)

---

(١) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٤١.

(٢) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٤٢.

(٣) نفس المرجع، ص ص ٣٢٦ – ٣٢٧.

(٤) نفس المرجع، ص ٣٢٩.

(٥) نفس المرجع، ص ٣٤٣.

مصـــــير المنـــارة وكيف تم انهيارها

نجد أن المنارة بقيت تؤدي وظيفتها علي أكمل وجه حتى الفتح العربي في عام ٦٤١م وفي سنة ٦٧٣هـ زار بيبرس الإسكندرية للمرة الرابعة وجدد منارة رشـيد. وكانت منارة الإسكندرية قد تهدم أعلاها وتصدع بناؤها وأذنـــت بالانــهيار فـأمر بترميمها وتجديد ما تهدم منها وأقام بأعلاها مسجدا في المكان الذي كانت تشغله قبة أحمد بن طولون التي أقامها بعد أن تهدم الجزء العلوي من المنارة علي أثر زلـزال عام ١٨٠هـ.(١)

إلا أنه حدث في عام ٧٠٠هـ (٢) أن سقط المصباح وهناك قصة شائعة تـروي في هذا الصدد وهي أن أحد أباطرة العصر البيزنطي هـو الـذي أوعـز بإسـقاط المصباح عندما أراد مهاجمة مصر إذ وجد أنه من العسير مهاجمتها بسـبب بـهذه المرآة التي كانت ترشد عن السفن وهي في عرض البحر وبالتالي يمكن تدميرها قبل الاقتراب من الشاطئ فأرسل رسولاً إلي الخليفة ليخبره أن كنز الإسكندر مخبأ تحت مصباح المنارة فبدأ الخليفة في هدمها وقبل أن يتدخل أهل الإسكندرية لمنعـه كـان الطابقان العلويان قد هدما. أما بالنسبة للسلطان "الناصر محمد بن قلاوون " فقد اتبـع سياسة بيبرس في العناية بثغر الإسكندرية.

ففي الإسكندرية حدث زلزال عنيف في عام ٧٠٢هـ سبب تهدم كثير من آثار الإسكندرية ومنارتها وسورها وأبراجها فكتب السلطان إلي والي الإسكندرية يـأمر بترميم ما تهدم، علي أن العناية بترميم المنارة كانت غير كافية إذ أننا نسـتدل مـن وصف "ابن بطوطة"(٣) لهذه المنارة عام ٧٢٥هـ علي أن أحد جوانبه كان مـهدماً. ويبدو أن سبب ذلك يرجع إلي أن الناصر قد أزمع إقامة منارة جديدة إزاء المنـارة القديمة، فأهمل المنارة القديمة حتى نالت ما نالته من تخريب. فلما زار "ابن بطوطة" مصر عند عودته إلي المغرب ٧٥٠هـ / ١٣٤٩م وصفها بقوله "وجدتها قد استولي عليها الخراب بحيث لا يمكن دخولها ولا الصعود إلي بابها".

---

(١) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٤٥.

(٢) نفس المرجع، ص ٣٤٣.

(٣) Bernard, op.cit., p. 108.

وكان الملك الناصر محمد قد شرع في بناء منارة مثلها إزاءها فعاقه الموت عن إتمامها ولاشك أن الناصر محمد كان يود أن يحقق هذا المشروع فمات دون أن يتمه، واتجه سلاطين المماليك من بعده وأقاموا المنارة الصغرى عند رأس لوخياس المواجهة للمنارة القديمة.(١) وفي عام ٨٨٠هـ قام ابن طولون(٢) بترميم المنارة إذ أنشأ قبة خشبية في أعلاها (٢٦٢هـ ـ٨٧٥م) كما رمم ابنه خمارويه ما كان قد تهدم من قوائمها الغربية.(٣)

وقد رممت كذلك في عام ٩٨٠هـ حيث زيدت بعض الإضافات للجزء المثمن الأضلاع ولكنها لم تستطع أن تقاوم الأحداث التي عصفت بها.إذ أنه في حوالي عام ١١٠٠هـ حلت بها كارثة أخري فسقط الجزء المثمن أثر زلزال عنيف.ولم يبق منها سوي الطابق الأول المربع الشكل الذي أصبح بمثابة نقطة مراقبة وشيد فوقه مسجد. وأخيرا أتي الزلزال الذي حدث في القرن الرابع عشر علي البقية الباقية من البناء وتبعثرت الأحجار المتخلفة عن سقوطه في الجزيرة.(٤)

وفي عام ١٤٨٠م أقام السلطان "أبو النصر قايتباي" قلعة جديدة في الموضع الذي كانت تقوم فيه المنارة القديمة وكانت قد تهدمت حتى أساسها وكانت القلعة التي أقامها قايتباى علي أساس المنارة لا تعدو برجاً ضخماً أتم بناءه في سنين حكمه وهي ما زالت اليوم تحتفظ بشكل قاعدة المنارة المربعة تحرس مدخلي الميناءين (الشرقي والغربي).(٥)

وكان لهذا البرج فناء داخلي أقيمت فيه ثكنات الجند وألحق به مسجد زعم بعض الناس أن السلطان مدفون فيه. وهذا الزعم باطل بدليل أن قايتباى دفن بضريحه الذي أقامه في صحراء قايتباي ظاهر القاهر. ونجد أنه أقام هذه القلعة إثر تهديد الأتراك بغزو مصر ثم جدد محمد علي (١٨٠٥ ــ ١٨٤٨) هذا الحصن الذي هدمه الإنجليز بقنابلهم عام ١٨٨٢ عند احتلالهم لمصر. وأخيرا قامت مصلحة الآثار بترميم البناء

(١) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٤٣.

(٢) Bernard, op.cit., p. 109.

(٣) نفس المرجع، ص ٣٤٤.

(٤) هنرى رياض، المرجع السابق، ص ١٣٩.

(٥) نفس المرجع.

وتقويمه. واختفت بذلك منارة الإسكندرية إلي الأبد ولم يبق للعالم إلا صورة مصغرة منها وجدت بابي صير بمريوط.(١)

الآثار الغارقة والمنتشلة من الميناء الشرقية

كان أول من تحدث عن وجود آثار غارقة في منطقة قلعة قايتباى الغواص المصري الراحل كامل أبو السعادات في عام ١٩٦١حيث ذكر في تقرير له قدمه للمتحف اليوناني الروماني أنه شاهد أثناء قيامه بالغوص في هذه المنطقة العديد من التماثيل والكتل الحجرية الغارقة وأنه قام برسم وتحديد مواقع بعض تلك القطع. وعلي هذا الأساس فقد قام بعض الغواصين من القوات البحرية المصرية في عام ١٩٦٣ بانتشال تمثال ضخم من الجرانيت لسيدة بطول ٧ متر ووزن ٢٥ طن، وهو الموجود حاليا بالمتحف البحري والذي كنا نعتقد أنه تمثال للإلهة المصرية إيزيس إلا أنه الآن الأرجح أنه تمثال لزوجة أحد البطالمة (غالبا بطلميوس الثاني) مصورة علي هيئة الإلهة إيزيس، وعلي ذلك تكون صاحبة التمثال الملكة أرسينوي الثانية.(٢)

ومنذ ذلك التاريخ تمت محاولات قليلة من قبل بعض الأثريين لاكتشاف المزيد حول هذا الموقع مثلما حدث في عام ١٩٦٨ حين قامت العالمة الإنجليزية أونر فروست(٣) بمصاحبة كامل أبو السعادات بالغوص في المنطقة وتسجيل ١٧ قطعة من الجرانيت ما بين تماثيل أبى الهول وبعض الأعمدة والقواعد ولكن الأمر لم يتعد مجرد التسجيل والوصف المبسط.

وفي عام ١٩٩٤ بدأت البعثة الفرنسية التابعة للمركز الفرنسي لدراسات الإسكندرية برئاسة جان إيف أمبرير بعمل أول مسح أثري دقيق للمنطقة والذي أسفر عن اكتشافات أكثر من ٢٥٠٠ قطعة أثرية ٩٠% منها من الجرانيت وهي عبارة عن

---

(١) Bernard, op.cit., p. 109.

(٢) ظل هذا التمثال معروضاً في حديقة عمود السواري ثم نقل إلى معرض مجد الإسكندرية في باريس في مايو ١٩٦٠ ثم عاد إلى حديقة المتحف البحري بالإسكندرية، أنظر:
Empereur, Le Phare, pp. 84 – 85.

(٣) Frost, H., The Pharos site, Alexandria. Egypt, in : Archaeology 4. 1975. pp. 126 – 130.

أعمدة وأجزاء من أعمدة وحوالي ٢٦ تمثال مختلف لأبو الهول وأجزاء من مسلات بالإضافة إلي أجزاء معمارية ضخمة (حوالي ١٢ قطعة) يبلغ وزن بعضها أكثر من ٧٠ طن وجميعها ترقد علي عمق يتراوح ما بين ٨-١٠ أمتار تحت الماء.[١]

وهذه القطع هي بعض بقايا فنار الإسكندرية وبقايا بعض المباني الأخرى التي كانت قائمة في تلك المنطقة. وتتفاوت تواريخ تلك القطع ما بين قطع يونانية بطلمية الطابع مثل التمثال الضخم الذي تم انتشاله من الموقع في ٦أكتوبر عام ١٩٩٥ وهو لأحد ملوك البطالمة (بطلميوس الثاني)[٢] الذي يرجح أنه كان قائما في مكان بارز حول منارة فاروس (التمثال كان معروضاً في فرنسا). ويظهر بطلميوس في هذا التمثال يرتدي ملابس الفرعون، وعلي رأسه التاج الذي يرمز لشمال مصر وصعيدها، ويظهر تحته تاج ولي عهد اليونان أي المقدونيين. هذا التمثال معروض الآن في مدخل مكتبة الإسكندرية الحديثة وبعض القطع المصرية الفرعونية مثل أجزاء المسلات وأبو الهول[٣] التي ترجع إلي فترات زمنية متفاوتة من عهد سيزوستريس الثالث (الأسرة ١٢) إلي عهد أبسماتيك الثالث (الأسرة ٢٦). وبعض هذه القطع كان قائماً في هذه المنطقة بالفعل، والبعض الآخر ربما نقله بعض ملوك البطالمة من منطقة هليوبوليس لتزيين الموقع حول المنارة.

هذا بالإضافة إلي القطع المعمارية الكبيرة[٤] التي يرجح أنها تنتمي إلى المنارة نفسها، وكذلك العديد من الأعمدة المكسورة وغير الكاملة التي يرجح أن حاكم الإسكندرية في عهد صلاح الدين الأيوبي (أسد الدين قراجا) قد جلبها من منطقة عامود السواري وألقي بها في مدخل الميناء لسده لمنع أي محاولة للغزو الصليبي.

أما تلك القطع المنتشلة وعددها حوالي ٣٥ قطعة فتعتبر من أفضل القطع التي عثر عليها من حيث حالتها والتي أمكن معالجتها وترميمها في معمل الترميم بمنطقة المسرح الروماني بكوم الدكة.

---

(١) Empereur, Alexandrie redecouverte, pp. 64 ff.

(٢) Empereur, le Phare, pp. 88 – 91.

(٣) Kiss, Z., The sculptures, in: Alexandria. The Submerged Royal Quarters. pp. 169 ff. Photos 69 – 75.

(٤) Empereur, le Phare, pp. 86 –87.

أما عن أثر مياه البحر علي تلك القطع، فنظرا لأن هذه القطع من مواد صلبة مثل الجرانيت والكوارتزيت فلقد تحملت وجودها تحت المياه لكل هذه الفترة ولكن نلاحظ اختفاء معالم الوجوه بالنسبة للـ Sphinx وكذلك اختفاء بعض النقوش والزخارف من المسلات، وذلك لأن البحر وحركة الأمواج والرمال وخاصة في فصل الشتاء والعواصف واحتكاك تلك القطع بعضها ببعض في هذه المنطقة علي مدي آلاف السنين، أدت هذه العوامل كلها إلي طمس بعض المعالم، لكن بوجه عام القطع في حالة جيدة.

بعد الانتشال يتم وضع القطع في أحواض من الماء العذب وذلك لإزالة الأملاح التي تشبعت بها تلك القطع أثناء وجودها تحت الماء، ويتم تغيير الماء العذب بشكل دوري وأيضا قياس درجة الملوحة حتى يتم التأكد من تخلص القطع من كل الملح الذي تشبعت به، عندئذ يمكن تعريضها للهواء دون خوف. أما إذا تعرضت القطع إلي الهواء مباشرة دون أن تتخلص من الملح الموجود بها فإن هذا الملح يجف ويتبلور ويتسبب في تفتت القطع حتى ولو كانت من الجرانيت.

وما زال بالموقع العديد من القطع التي قامت البعثة بتسجيلها جميعاً بدقة، والتي سوف تفيدنا كثيراً في معرفة المزيد حول منارة الإسكندرية الشهيرة وعن طريقة بنائها. وهناك عدة مشروعات مقدمة لتحويل هذه المنطقة إلي متحف حي تحت الماء، وتدرس هيئة الآثار المصرية حاليا مشروع مقدم من فرنسا بشأن عمل أنفاق زجاجية تحت الماء يستطيع الزائر من خلالها رؤية ما هو موجود تحت الماء من آثار. وفي شهر أكتوبر ١٩٩٨ تم انتشال تمثالين من الميناء الشرقي أحدهما تمثال لأبى الهول[١] يعتقد أن وجهه يمثل ربما الملك بطلميوس السادس.[٢]

أما التمثال الآخر فهو لأحد كهنة إيزيس الذي يرتدي عباءة تلف الجسم بالكامل ويحمل إناء علي شكل أوزوريس.[٣] وقد اكتشفت البعثة الفرنسية بقيادة فرانك جوديو

(١) Foremann, op.cit., pp. 172 ff.

(٢) Kiss, op.cit., the Sculptures, pp. 169 – 173.

(٣) Dunand, F., Priest bearing an "Osiris-Canopus" in his veiled Hands, in: Alexandria. The Submerged Royal Quarters, pp. 189-194, Photos 93-99.

تمثالاً فريداً من نوعه يمثل أبو الهول برأس الصقر حورس(١) وهو من الموضوعات النادرة التصوير في الفن المصري عامة وفى الفن البطلمى خاصة. هذا وتواصل البعثات الفرنسية أعمالها حاليا في منطقة الميناء الشرقي بقيادة أمبرير وجوديو. كذلك تدرس هيئة الآثار المصرية مشروعا لبناء موديل من فنار الإسكندرية إلي جوار قلعة قايتباي عند الطرف الشرقي لجزيرة فاروس في قبالة معهد الأحياء البحرية.

هذا وقد أقيم معرض في باريس في مايو ١٩٩٨ اختص بعرض القطع المنتشلة من قاع الميناء الشرقية بالإسكندرية تحت اسم معرض "مجد الإسكندرية"(٢) وهذا المعرض عكس لأول مرة أمجاد هذه المدينة التي كانت منارة ثقافية وأدبية وفنية للعالم علي مر العصور وقد أقيم هذا المعرض في القصر الصغير بباريس، ويعتبر هذا المعرض أول معرض دولي خارجي يسلط الأضواء علي المكتشفات الحديثة بمدينة الإسكندرية. ونظراً لأهمية هذا المعرض فقد افتتحه الرئيس المصري محمد حسني مبارك والرئيس الفرنسي جاك شيراك تجسيداً للعلاقات المصرية الفرنسية في مجال الآثار.(٣)

في ٣ يونيو عام ٢٠٠٠ أعلنت الإدارة العامة للآثار الغارقة بالإسكندرية والتابعة للمجلس الأعلى للآثار عن اكتشاف جديد في أعماق المياه في خليج أبى قير حيث عُثِر على مدينتين قديمتين هما مدينة ميزوتيس ومدينة هيراكليون وقد تم استخراج بعض القطع الأثرية من هاتين المدينتين اللتين ترجعان إلى العصرين اليوناني والروماني، وما زالت أعمال التنقيب تحت الماء جارية حتى تكتمل الصورة عند علماء الآثار، ومن ثم نستطيع أن نتحدث في وقت لاحق عن هذه الاكتشافات الحديثة.

---

(١) Yoyotte, J., A Colossal Sphinx with falcon's Head, in: Alexandria. The Submerged Royal Quarters, pp. 195 – 198, Photos 100-101, Figs. 12-13.

(٢) Aillagon, M.J.-J.-Kamel El Zoheiri, M., la gloire d' Alexandrie 7 mai-26 Juillet 1998, Muse'e du Petit Palais, Paris, 1998.

(٣) حديث تليفزيوني للمؤلف في برنامج صباح الخير يا مصر ٥/٧.

أكروبـــــول الإسكندريـــــة
معبد السرابيوم Serapeum

يقع معبد السرابيوم في الحي الخامس للإسكندرية وهو الحي الوطني أو حـــي راقوده، وكان هذا المكان هو أعلى الأماكن فى المدينة وكان يطلق عليه أكروبـــول الإسكندرية. وكانت تلك المنطقة قبل قدوم الإسكندرية وقبل تأسيس المدينة جزءاً من ١٦ قرية مصرية، وجزءاً من قرية راقوده التي كانت النواة التي تأسست عليها مدينة الإسكندرية علي يد الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق.م.(١)

وقد عرفت هذه المنطقة بعد تأسيس مدينة الإسكندرية باسم أكروبوليس المدينة(٢) أو المكان المرتفع الذي يقوم عليه أهم المعابد والمباني الدينية، وذلـــك علـــي نمـــط المدينة اليونانية التي كان الأكروبوليس يمثل أهم جزء حيوي فيها لما يحويـــه مـــن مباني دينية لآلهة المدينة. ومن أهم المباني فوق أكروبوليـــس الإســـكندرية معبـــد السرابيوم،(٣) أو معبد الإله سيرابيس، وهي تلك المنطقة الواقعة اليوم فوق تل بـــاب سدرة بين منطقة مدافن المسلمين الحالية والمعروف باسم "العمود" وهضبـــة كـــوم الشقافة الأثرية.(٤)

وفوق هذا المرتفع الحصين(٥) أقيم إلي جانب معبد السرابيوم العظيـــم(٦) معبـــدا للإله مثرا يعرف باسم "مثريوم"، كما وجد علي التل ضريح ملكـــي مـــن العصـــر البطلمي ربما أستخدم كمعبد، هذا بالإضافة إلي الآثار الأخرى التي كانت علي التـــل مثل المكتبة الصغرى ورواق أو دار الحكمة التي كانت بمثابة الجامعة في العصـــو الروماني.(٧)

---

(١) Fraser, op.cit., pp. 8 ff.

(٢) Ammianus Marcellinus, Historia XXII 16, 12 – 13.

(٣) Rufin, Historia Ecclessiae II 22 – 26.

(٤) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٣٠.

(٥) Aphthonius, Progymnasmata, pp. 38 ff.

(٦) Fraser, op.cit., p. 27.

(٧) Bernard, op.cit., pp. 136 – 137.

هذا وأسس الإمبراطور كلاوديوس علي تل الأكروبوليس مدرسة للتاريخ عرفت باسم "الكلاوديوم" وما بقي منها أصبح يسمي في عصر الإمبراطور أركاديوس باسم "الأركاديوم" وكانت مركزا لمدرسة الإسكندرية. ومنذ عهد الإمبراطور جستنيان (٥٢٧-٥٦٥م) أخذ الأركاديوم اسم انجليوم وقد ألحق به دير وكنيسة بنيت للقديس يوحنا المعمدان ثم تهدمت في عام ٦٠٠ ميلادية وأعاد البطريرك إسحاق بناءها (٦٨١- ٦٨٤م) واستمرت حتى تهدمت نهائياً في حوالي القرن العاشر.(١)

فكرة إنشاء المعبد

بعد وفاة الإسكندر الأكبر اقتسم قواده الإمبراطورية الشاسعة التي تركها، فكانت مصر من نصيب بطلميوس بن لاجوس الذي عمل علي اشتراك كل من المصريين والإغريق في كافة المجالات التي تسهم في تقدم مرافق الدولة الجديدة.ولما كان الدين يمثل المحور الرئيسي لحياة كل من المصريين والإغريق فكان لزاماً علي بطلميوس أن ينطلق من هذه الزاوية حتى يمكنه التوفيق بين متطلبات العنصر المصري والعنصر الإغريقي.(٢)

وقد فكر بطلميوس بن لاجوس في التقريب بين المعتقدات اليونانية القادمة معه إلي الشرق،فهداه تفكيره إلي إنشاء ديانة جديدة تفي بحاجيات كل من الطرفين. لذا كان لابد من الاستعانة برجال الدين، فشكل لجنة عليا لهذا الأمر يتمثل فيها الجانبان المصري واليوناني.وقد رأس اللجنة المصرية الكاهن مانيتون Manetho ورأس اللجنة اليونانية تيموثيوس Timotheus (٣). وبعد العديد من المناقشات والمشاورات ومزج بين الأفكار استقر رأي اللجنتين علي أن يكون محور الديانة الجديدة هو الثالوث المقدس المكون من الإله سيرابيس والإلهة وإيزيس وابنهما الإله حربوقراط.(٤)

(١) بتلر، المرجع السابق، ص ص ٣٣٤ – ٣٣٥.

(٢) إبراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، الجزء الثاني، ١٩٨١،ص ١٧٧.

(٣) Plutarchos, De Iside et Osiride 28.

(٤) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ص ١٧٧ – ١٧٨.

وجدير بالذكر أن الإلهة إيزيس وابنها حربوقراط من الآلهة المصرية الأصيلة،[١] وانتشرت عبادتهما في العديد من المناطق المصرية في مصر وخارجها،[٢] فكلاهما إله مصري ولم يدخل عليهما جديد عندما اختيرا ليكونا ضلعين من أضلاع الثالوث السكندري الجديد. أما سيرابيس[٣] فقد كان هو نفسه الإله المصري أوزر حابي Osir-Hapi، وكان الإغريق يدعوه Oserapis. وقد اشتق اسم سيرابيس من العجل أبيس الذي يتحد مع أوزوريس مكونا اسم أوزر حابي أو أوسيرابيس، أي العجل أبيس[٤] بعد وفاته. وقد وضع رجال الدين نصب أعينهم تقديم سيرابيس إلي الإغريق والمصريين في صورة تناسب آراءهم ومعتقداتهم فأستقر رأيهم علي تصوير الإله الجديد بشكل رجل ملتحي[٥] ملامحه الإله زيوس كبير الآلهة اليونانية. وقد أنشأ بطلميوس الأول لهذه الديانة الجديدة معبداً أعتبر في ذلك الوقت من أعظم معابد حوض البحر المتوسط.[٦]

---

(١) ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدري، هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٠٠.

(٢) Brady, The Reception of Egyptian Cults by the Greeks, in: University of Missouri Studies X, 1935, pp. 19 – 20;
تشرني، المرجع السابق، ص ص ٢٠١- ٢٠٢.

(٣) Dunand, F., Serapis, dieu dynastique, in : Alexandrie III Siecle a.v.J.c., Paris, 1992, pp. 180 ff.

(٤) يرجع اختيار العجل أبيس إلى انتشار عبادة العجول في مصر منذ زمن بعيد، أنظر:
سليم حسن، مصر القديمة، الجزء ١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٠٧.
حيث كان يعبد العجل أبيس في منف والعجل منفيس في عين شمس والعجل بوخيس في إخميم أنظر:
وفاء الغنام، وسائل التعبير الفني عن الإلهة المصرية في مصر البطلمية والرومانية، رسالة ماجستير كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية، غير منشورة، ١٩٨٥، ص ٢٩٦.

(٥) Tinh, T.T., Serapis Debout. Corpus des Monuments de Separis. Debut et Etude iconographique, E.J. Brill, Leiden, 1983, pp. 240 ff.

(٦) Achilles Tacitus, Historiae IV 83 – 84.

كان المعبد(١) يأخذ شكلا مستطيلا. وهو مأخوذ من شكل المنازل اليونانية القديمة حيث يوجد المدخل ناحية الشرق وكان طول ضلعه من الشرق إلي الغرب ٧٧ مترا في حين بلغ طول ضلعه من الشمال إلي الجنوب حوالي ٨٧ مترا، وكان قدس الأقداس يحتوي علي تمثال ضخم للإله سيرابيس في هيئته اليونانية ولدينا نسخا عديدة من هذا التمثال في المتحف اليوناني الروماني.(٢)

وتدلنا المصادر القديمة في العصر البطلمي والروماني أن هذا المعبد صممه مهندس يوناني، يدعى بارمنيسكوس(٣) Parmeniscos وكان البناء يحتوي علي عدة مداخل شامخة ويحتوي أيضاً علي أعمدة كبيرة تحيط بجوانبه الأربعة. وداخل قدس الأقداس وضع تمثال للإله الجديد سيرابيس كان هذا التمثال دقيق الصنع ومرصعا بالأحجار الكريمة.(٤)

وكان البناء في مجمله علي الطراز اليوناني وكان يضم إلي جانب أهميته الدينية مكتبة كبيرة سميت بالمكتبة الصغرى نظرا لوجود مكتبة الإسكندرية الكبرى حتى يمكن التفريق بينهما.(٥)

---

(١) Sabottka, M., Das Serapeum in Alexandria. Untersuchungen zur Architectur und Baugeschichte des Heiligtums von der Frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr. (Dissertation Technische Universität Berlin, 1985.

(٢) Hornbostel, W., Serapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes (Etude Prel. XXXII), Leiden, 1973, p. 183.

(٣) Sabottka, op.cit., pp. 20 ff.

(٤) Grimm, G., Alexandria and Alexandrianism. Papers delivered at a Symposium organized by the J. Paul Getty Museum, 1996, p. 63 Fig. 11-15.

(٥) El-Abbadi, M., The life and fate of the ancient Library of Alexandria, UNESCO, 1990, pp. 91 f.

وتدل كتابات المؤرخين[١] علي أن معبد السرابيوم كان من أعظم المعـــابد فـــي حوض البحر الأبيض المتوسط.

وعلي الرغم من أن المعبد لم يبق منه سوي أطلال إلا أننا نعرف الكثير عـــن وصفه وذلك من خلال كتابات المؤرخين القدامى،[٢] الأمر الذي مكن Alan Rowe [٣] من تحديد الجزء العلوي بالتل الذي يوجد عليه عمود السواري. أما الجزء الثـاني فيقع أسفل التل حيث الممرات الطويلة والدهاليز التي يوصل إليها طريقان أحدهمـــا خصص للعربات والآخر للمشاة. ويقع المعبد[٤] وسط التل وله مداخل مـــن أربعـــة أعمدة وسلم كبير من المرمـــر شيد علي النمط الرومانـــي كما وصفـــه أفتونيـــوس Aphthonius،[٥] ثم صالة مسقوفة يرتفع سقف جزئها الأوسط عن بـــاقي ســـقف الصالة الذي يتخذ شكل قبة محمولة علي صف مزدوج من الأعمدة الرخاميـــة ثـــم ساحة مربعة يتوسطها فناء تحيط به أعمدة وتزين جدرانه مناظر مـــن الميثولوجيـــا اليونانية. ويحيط بالمعبد أروقة مزدوجة قائمة علي أعمدة تيجانها مصنوعـــة مـــن البرنز المذهب، وسقفها مزخرف بزخارف ذهبية.

وسط هذه الأروقة يوجد هيكل سيرابيس الذي يتوسطه تمثال للإله فـــي وضـــع يسمح لأشعة الشمس التي تنفذ للحجرة من خلال نافذة في الجهة الشرقية أن تســـلط مباشرة علي فم الإله.

---

(١) Achilles Tacitus, Historiae IV 83 – 84;
Ammianus Marcellinus, Historia XXII 16, 12, 13.

(٢) Herodian, History of the Empire IV 6, 8;
Dio Cassius, Ρωμαίκα Ιστορια LVII 23, 2.

(٣) Rowe, A., Short report on Excavations during 1942 at Pompey's Pillar, in: BSA Alex. 35, 1942, pp. 124 – 161.

(٤) Grimm, G., Le Serapeion, in, La Gloire d'Alexandrie 7 Mai-26 Juillet 1998, Paris, 1998, p. 94.

(٥) Aphthonius, Progymnasmata, pp. 38 ff.

وقد بني المعبد من الأحجار وكسي بمادة الرخام الغالية الثمن، بالإضافة إلي زخرفته بالرقائق الذهبية والفضية والبرونزية. وقد زين مدخله بمسلتين، وفي داخل الساحة المقدسة وجدت نافورة وحوض، كما وجدت حمامات وأبنية لحمل أنابيب المياه تعرف باسم (أكويدوكت).[1]

تأريخ المعبد

من خلال النقوش التي وجدت علي ودائع الأساس الموجودة بالمعبد والتي كشف عنها العالم Alan Rowe نستطيع معرفة أن إنشاء المعبد يرجع إلي عصر بطلميوس الثالث يورجتيس الأول (٢٤٦-٢٢١ ق.م) وترجع المكتبة الملحقة به إلي العصر البطلمي في القرن الثالث ق.م. أما باقي المعبد فقد استكمل في العصر الروماني وقد دمر أثناء الثورة التي قام بها يهود الإسكندرية في عهد الإمبراطور تراجان (٩٨-١١٧م). وعلي أطلال المعبد البطلمي أقام الإمبراطور هادريان (١١٧-١٣٨م) معبداً آخر تهدم مرة أخرى في أثناء الحملة التي قام بها المسيحيون في الإسكندرية بعد الاعتراف الرسمي بالمسيحية في عام ٣٩١م في عهد ثيودوسيوس الأول والتي أسفرت عن القضاء علي كل المعابد الوثنية ومنها معبد السرابيوم. وفيما بعد أقيم علي أنقاض هذا المعبد كنيسة تحمل اسم القديس يوحنا، وقد ظلت هذه الكنيسة تؤدى وظيفتها حتى القرن العاشر الميلادي.

ومن خلال المجموعة الكبيرة من الوثائق التي عثر عليها في معبد السرابيوم نستطيع القول أن هذا المعبد كان بمثابة مركز إداري كبير، وظهر به نوع من التصوف الديني حيث أطلق علي معتنقيه لفظ (كاتوخوى-ناسك)، وكذلك وجد به أيضاً مجموعة كبيرة لجأت إليه للاحتماء به من ظروف الحياة الصعبة وسكنه أيضاً بعض الكهنة، الخدام والحراس. وكان المعبد يشكل كياناً مستقلاً قائماً بذاته أو كان أشبه بمدينة صغيرة تحاول أن تكمل نفسها اقتصادياً.[2]

(١) Sabottka, op.cit., pp. 250 f.

(٢) بتلر، المرجع السابق، ص ص ٣٣٣ - ٣٣٤.

وكان هذا المعبد يعد مفخرة العالم القديم، وأشاد به المؤرخون القدماء،[1] وكان يـأتي في المرتبة الثانية بعد الكابيتول الذي يرمز لمدينة روما الخالدة ويعتبر أعجوبة مـن عجائب العالم القديم.

عمـود السـواري

من أشهر معالم الإسكندرية القديمة ذلك النصب التذكاري الرومـاني المسـمي عمود السواري الذي كان دائما موضع إعجاب الجميع علي مـر العصـور وذلـك لفخامته وتناسق أجزائه في نفس الوقت،حتى إن كثيراً من القصص قد نسجت حوله ومنها ما يحكي أن أثنين وعشرين شخصاً تناولوا الغذاء فوق تاجه.[2]

يقع العمود في مكان بارز بين الآثار القائمة علي الهضبة المرتفعة ممـا يسـمح برؤيته من مسافة بعيدة،وقد صنع من حجر الجرانيت الأحمر،وبدن العمود عبـارة عن قطعة واحدة طولها٢٠,٧٥ متر وقطرها عند القاعدة ٢,٧٠ متر وعنـد التـاج ٢,٣٠ متر،أما الارتفاع الكلي للعمود بما فيه القاعدة والتـاج فيصـل إلـى ٢٦,٨٥ متر.[3]

تسمـيات العمـود

أطلق علي هذا العمود عدة تسميات عبر العصور المختلفة،فعرف هذا العمـود خطأ منذ الحروب الصليبية باسم عمود بومبي،[4] ويرجع هذا الخطأ إلي أن الفرنجـة ظنوا أن رأس بومبي ــ القائد الروماني الذي هرب إلى مصر فرارا من يوليـوس قيصر واغتيل في ظروف غامضة ــ قد وضعت في جرة جنائزية ثمينة فوق تـاج العمود،[5] تأثرا منهم بما اتبع من وضع رماد جثة الإمبراطور الروماني تراجان في جرة جنائزية فوق عموده القائم بروما، وقد وصل الفرنجة إلي هذا الظن استنادا إلـي

(١) Ammianus Marcellinus, Historia XXII 16, 12.

(٢) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(٣) فوزي الفخراني، آثار الإسكندرية في العصر الروماني، تاريخ الإسكندرية منذ أقدم العصـور، محافظة الإسكندرية، ١٩٦٣، ص ١٨٠.

(٤) Empereur, Alexandrie. p. 100.

(٥) فؤاد فرج، المرجع السابق، ص ٦٩.

ما كتبه المؤرخ العربي الشهير السيوطى[1] في القرن الثاني عشر الميلادي حيث ذكر أنه شاهد قبة فوق تاج العمود ظنها الفرنجة الجرة الجنائزية المشار إليها وذلك بالإضافة إلي الخطأ الذي وقعوا فيه نتيجة للرسومات التي ظهرت في القرن ١٦ للعمود وفوق تاجه كره. أما تسمية العمود باسم عمود السواري فترجع للعصر العربي وربما جاءت هذه التسمية نتيجة لارتفاع هذا العمود الشاهق بين أربعمائة عمود التي تشبه الصواري والتي أشار إليها السيوطى،[2] لذا فقد أطلق عليه" ساري السواري" وحرف بعد ذلك إلى عمود السوارى.

ويحدثنا " المقريزي" أن عمود السواري كان يتوسط رواقا يضم ٤٠٠ عمود قذف ببعضها في البحر حاكم الإسكندرية (أسد الدين قراجا)[3] في عهد السلطان صلاح الدين الأيوبي عام ١١٦٧ ليزيد من تحصينات المدينة، وقد عثرت البعثة الفرنسية للآثار الغارقة في عام ١٩٩٧ في الميناء الشرقي علي كثير من القطع التي تنتمي إلي هذه الأعمدة.[4]

ولقد استخدمت في إقامة أساسات هذا النصب أحجار يرجع بعضها إلي مباني قديمة كما يظهر من النقوش المحفورة علي كثير منها.

ففي الجانب الشرقي من قاعدة العمود وجد نقش يوناني ينص علي أن أحد السكندريين المسمي(سستور ابن ساتيروس) أقام تمثالا للملكة أرسينوي فيلادلفيوس الأخت الشهيرة لبطليموس الثاني وزوجته في نفس الوقت.[5]

وفوق هذه الكتلة الحجرية وجدت كتلة من الحجر الصوان عليها خانة ملكية مقلوبة تحمل اسم الملك بسماتيك الأول وهو من ملوك الأسرة ٢٦، كما وجدت كتلة أخري من نفس الحجر منقوشة بالهيروغليفية بنيت في الأساس وهي داخل فتحة في الجانب الغربي تحمل اسم الملك سيتي الأول من ملوك الأسرة ١٩، كما وجدت

(١) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٣٥.
(٢) بتلر، المرجع السابق، ص ٣٣٦.
(٣) نفس المرجع، ص ٣٣٧.
(٤) Goddio, op.cit., pp. 38- 39.
(٥) فوزي الفخراني، المرجع السابق، ص ١٨.

بالأساس قطعة غيرها كتبت بالهيروغليفية محفوظة الآن بالمتحف البريطاني عليها جزء من اسم الملك سنوسرت الثاني أو الثالث وكلاهما من ملوك الأسرة ١٢.(١)

ولا تهدينا كل هذه النقوش إلي نسبة العمود أو تاريخه لأنها تقع جميعها داخل أساسات القاعدة حتى أنه أطلق علي العمود أسماء متباعدة في زمنها التاريخي فقد سمي باسم عمود بومبي ومعني هذا أنه قد بني قبل خضوع مصر لروما أو سمي بعمود ثيودوسيوس(٢) وبذلك يرجع تاريخه إلي العصر البيزنطي،كما قيل أن العمود أهدي للمسيحية بعد انتصارها في ٣٩١ م ومعني ذلك أن العمود وثني لأن السكندريين لم يكن لديهم القوة لإقامة نصب بهذا الحجم وفي ذلك كله خطأ.

ولكي نتبين حقيقة نسبة هذا العمود علينا أن نرجع إلي نقش يوناتي قديم موجود علي جانب القاعدة الغربي ولقد آثار هذا النقش جدلا علميا كبيرا لأن السطح الجرانيتي قد تآكل بفعل الزمن ولذلك فالنقش غير كامل في بعض أجزائه وهو محفور في أربعة سطور وترجمته:(٣)

"إلي الإمبراطور العادل،الإله الحامي للإسكندرية دقلديانوس الذي لا يقهر أقام بوستوموس والي مصر هذا العمود".

أقيم هذا العمود بعد أن أخمد الإمبراطور دقلديانوس الثورة التي قام بها في الإسكندرية القائد الروماني لوكيوس دوميتيوس دوميتيانوس الملقب بـأخيل ولقد اعترفت به المدينة وأيدته في ثورته فجاء الإمبراطور دقلديانوس بنفسه إلي مصر في النصف الثاني من القرن الثالث وسقطت الإسكندرية بعد حصار دام حوالي ثمانية أشهر، وكان من جراء هذا كله أن ساد بالمدينة النهب وخرب جزء كبير منها وفقدت المدينة جزءا من تجارتها الشرقية.(٤) ولكن الإمبراطور دقلديانوس أقام بالمدينة بعض الوقت وأرجع إليها جزية القمح التي كانت روما تجمعها سنويا من مصر وأمر بتوزيعها مجانا علي الفقراء من سكان المدينة، واصلح من نظام أدارتها مما جعل

---

(١) Michalowski, K., Alexandria, Verlag Anton Schroll, München, 1970, p. 12, pls. 39 – 40.

(٢) Botti, Fouilles Colonne Theodosienne, p. 120.

(٣) الفخراني، المرجع السابق، ص ١٨١.

(٤) Empereur, Alexandrie, pp. 102 – 103.

الناس يتحدثون بفضله فأقيم هذا العمود ونقش عليه النص سالف الذكر تخليدا لذكره وتعبيرا عن شكر السكندريين له وتحدثا بكرمه وفضله. وقد يفهم من النص أن تاج العمود كان يعلوه تمثال للإمبراطور أسوة بما اتبع في كثير من أعمدة الأباطرة السابقين.(١)

إقـــامة العمـــود

أما عن أقامه العمود فمن المعروف أنه بعد قطعة من محاجر الجرانيت عند أسوان نقل بطريق النيل ثم حمل في الترعة التي تمد الإسكندرية بالماء العذب والتي كانت تبعد في جزء منها عن الأكروبوليس بمسافة ٥٧٠ م تقريبا، ومن الترعة نقل العمود إلي حيث يقف الآن.(٢)

هذا وقد اتخذت محافظة الإسكندرية من هذا العمود شعاراً لها وكذلك قام أحد بنوك الدولة (بنك الإسكندرية) باتخاذه شعاراً له، باعتبار أن هذا الأثر هو أشهر الآثار المتبقية من العصر الروماني في مدينة الإسكندرية.

مدرج كوم الدكة المسمى حالياً بالمسرح الروماني

تم اكتشاف هذا المبنى الأثرى عن طريق الصدفة، فقد كان هذا الموقع يشغل تل ترابي أطلق علية تل كوم الدكه وقد حدث كثير من المناقشات حول تفسير هذا الاسم فهناك من يعتقد أن معناه هو كوم المقاعد حيث أن كلمة الدكه تعنى المقعد بدون خلفية وهناك من يعتقد أن معناه هو كوم التراب المضغوط ذلك لأن الدكه — بفتح الدال — تعنى التراب المضغوط.(٣)

لكن قد أهمل الفريقان كوم الدكه التي يشغلها الحي السكنى بالقرب من التل الترابي فما هي وظيفة هذا التل أثرياً؟

البعض يعتقد انه تل البانيوم Panium الذي ذكره استرابون ولكن البعض الآخر يعتقد أن منطقة الحي السكنى المعروف باسم كوم الدكه أيضاً والموجود إلي الشرق

---

(١) هناك تمثال للإمبراطور دقلديانوس من حجر البروفير في المتحف اليوناني الروماني، أنظر: Empereur, Alexandrie, p. 109.

(٢) Vandersleyen, C., le Prefet d' Egypte de la colonne de Pompee a Alexandrie, in : Chronique d' Egypte. XXXIII, 1958, pp. 113 –134.

(٣) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ١٠٢٥.

مباشرة هو تل البانيوم. وقد أثبتت الحفائر والدراسات الأثرية مع التطور الطبوغرافي لهذا التل وجود الكثير من المباني العامة والسكنية في أجزاء عديدة من موقع التل الترابي.(١)

وفى الفترة السابقة لبناء المدرج كان يشغل هذه المنطقة حي سكنى كامل وأول من فكر في الخوض في كشف أسراره هو الكولونيل هوجارث وقد وصل بالفعل إلي مستوى الحمامات الرومانية والسراديب الملحقة بها وقد قام المركز البولندي لأثار البحر المتوسط(٢) فى عام ١٩٦٠ بعمل حفائر في نفس الموقع الذي ذكره هوجارث(٣) وذلك عقب صدور قرار إزالة التل ولكن كان هدف المركز هو الكشف عن مقبرة الاسكندر الأكبر على اعتقاد أن كوم الدكه هو نفس كوم الديماس أي "كوم الجثمان" ولكن لم يكتشف حتى الآن مباني بطلمية في هذا الموقع عدا أثار بعض أحجار لمدرسة بطلمية فضلاً عن أن قبر الاسكندر لم تغطية مبان رومانية مما ينفي أن التل هو كوم الديماس.(٤)

وقد قامت وزارة الثقافة باختيار الجزء الشرقي من التل ليكون موقعاً لمتحف الإسكندرية واختير الجزء الجنوبي ليكون موقعاً لمجمع حكومي وبدأت أعمال الإزالة للرديم المتراكم وبلغ ما أزيل منه أكثر من ٤/٣ مليون م٣ وعند بدء عملية دق الأساسات للمبنى تم اكتشاف تكوينات حجريه من الطوب الأحمر والحجر الجيري وقد تكرر الاكتشاف في الجزء الشرقي فبدأت أعمال الحفائر وكشف عن المدرج الروماني وشارك فيها جامعة الإسكندرية والمتحف اليوناني الروماني والبعثة البولندية التى أتمت بعد ذلك عملية الترميم.(٥) وقد أطلق عليه الأثريون اسم المسوح

(١) نفس المرجع، ص ١٢٥.

(٢) Michalowski, op.cit., pp. 15 ff.

(٣) Abdel Fattah, A.- Empereur, E.,La redecouverte d'Alexandrie, in: La gloire d'Alexandrie 1998, p. 308.

(٤) Tomlinson, R., The town plan of Hellenistic Alexandria, in: Alessandria e il Monde Ellenistico- Romano, Roma 1995, p. 237.

(٥) El Gheriani, Y., Brief Account of the different Excavations in Alexandria

الروماني عند اكتشاف الدرجات الرخامية وكان ذلك من جانب البولنديين ولكن ثار بعد ذلك جدل حول وظيفة هذا المبنى الأثرى.

وصـــف المـــبنى

يعتبر هذا الأثر الوحيد من المباني الدائرية العامة في مصــر والــذي يرجـع للعصر الروماني، ذلك لأن ما سجله علماء الحملة الفرنسية من مباني دائرية بالقرب من الحي الوطني ومبنى آخر في أنتينوبوليس أختفي أثرها تماماً ولم يبق لنا دليـــل على وجودهما. لذلك فإن مدرج كوم الدكه يتميز بكونه المبنى الوحيد من نوعه فـــي مصر حالياً، وقد مر المبنى بمراحل معمارية أضفت عليه العديـــد مـــن الظواهـــر المحلية التي لم نجد لها مثيلاً في مباني آسيا الصغرى وإيطاليا.

قُسِم هذا المبنى إلي جدارين متداخلين على شكل حرف (U) أو حدوة الحصان.

أ- **الجدار الخارجي**: مبنى من الحجر الجيري والطـــوب الأحمـــر علـــى الطريقـــة الرومانية Opus Quadratum، يأخذ الجدار شكل حرف U ويبلغ اتساع قطره ٣٣,٥م من الداخل ويتخلل هذا الجدار ١٧ عمود مبنى من الحجر الجيري كبير الحجم. ويتميز عن الأحجار المستخدمة في شغل المساحات بين هذه الأعمـــدة والتي استخدمت فيها ثلاثة مداميك من تربيعات الطوب الأحمر ومـــن الجديـــر بالذكر هنا أن حجم تربيعات الطوب الأحمر ٢٥ × ٢٥× ٦سم وهى المقاسـات المستخدمة من القرن الأول حتى القرن الثالث الميلادي، كما يتخلل هذا الجـــدار مدخلان على محور واحد الأول جهة الشمال والثاني جهة الجنوب.(١)

1950-1990, in: Alessandria e il Mondo Ellenistico-Romano. I Centenario del Museo Greco-Romano, Alessandria 23-27 Novembre 1992, Roma 1995, p. 156.

(١) Tkaczow, B., The Topography of ancient Alexandria (An Archaeological Map). Travaux du centre d' Archeologie Mediterraneenne de L' Academie Polonaise des Sciences, Tome 32, Varsovie, 1993, pp. 85 – 76.

وفى أقصى الطرف الجنوبي إلي الغرب يوجد باب داخلي يؤدى إلـــي إحـــدى الحجرات التي تقع خارج الجدار الجنوبي والذي من المؤكـــد أنـــها كـــانت ملحقـــة بالمبنى.(١)

الأجزاء العلوية لجدران هذه الحجرة متهدمة مـــن الداخـــل ونلاحـــظ أن هـــذه الأجزاء المتهدمة نتجت عن تأثير أحد الزلازل فيما يبدو، ويمكن أن تعطينا فكـــرة واضحة عن هذه الحجرة وطبيعتها بعد الترميم. وجديـــر بالملاحظـــة أن المدخليـــن الرئيسيين الشمالي والجنوبي والباب المؤدى للحجرة الجنوبية الغربية الخارجية أعيـــد غلقهما باستخدام كتل من الحجر الجيري كبيره الحجـــم وتختلـــف عـــن الأحجـــار المستخدمة في هذا الجدار. كما أنها تكسوها طبقة قد ألغيت فـــي المرحلـــة الثانيـــة وأصبح هناك مدخل واحد فقط يفتح على الشارع الذي يطل عليه المبنـــى. نلاحـــظ أيضاً وجود أربع دعامات خارجية مبنية بأحجار من الحجم الكبير تمـــاثل أحجـــار الجدار الداخلي ولا يوجد بها أي أثر للطوب الأحمر. أما نوع الملاط المستخدم هـــو نفسه المستخدم في سد المدخل مما يؤكد تعاصر إلغاء المدخل وتدعيم الجـــدار مـــن الخارج، وقد حدث ذلك على الأرجح بعد الزلزال، هذه الدعامات تدعـــم الجـــانبين المستقيمين اثنان جهة الشمال واثنان جهة الجنوب.(٢)

ب- **الجدار الداخلي والأوديتوريوم:** يبلغ اتساع قطر هذا الجدار ١٣,٥م ولكن نلاحظ انه مبنى بكتل من الحجر فقط دون استخدام الطوب الأحمر وهي كبيرة الحجم وهى نفس مقاسات أحجار دعامات الجدار الخارجي وهذا يؤكد أن المرحلـــة الثانية من المبني قد تم فيها بناء الجدار الداخلي وتم إلغاء المداخـــل وحجـــرات الجدار الخارجي وتدعيمه من الخارج ليخدم الجدار الخارجي كدعامـــة تقويـــة للجدار الداخلي الرئيسي في المرحلة الثانية.

بنى هذا الجدار حيث يعتمد على أقـــواس فتحـــة الفوماتوريـــا Vomatoria لتحمل ضغط المقاعد والسقف عند تلاقى الجزء المنحنى بالخطين المستقيمين وهـــذه

(١) Kolataj, W.-T., Polish Excavations at Kom El Dikka in Alexandria, 1967. Report on the Reconstruction of the theatre, in: BSA Alex., 43, 1975, p. 82.

(٢) Michalowski, op.cit., p. 16.

الفتحة عبارة عن ممر قبوي[١] يحمل السقف ثم تُشغل الفراغات ببناء حجري ليتحمل ضغط أقوى. نلاحظ إن الكتل المستخدمة في شغل فراغات الـ Vomatoria[٢] هي نفس نوع الكتل المستخدمة في بناء الجدار نفسه ونلاحظ وجود ممر جهة الشمال وآخر جهة الجنوب على محوري المدخلين بالجدار الخارجي ولكن هذان الممران مسدودان لامتداد صفوف المقاعد بطول الجدار الداخلي كله.

ويحمل الجدار الداخلي صفوف المقاعد وهي أصلاً من الرخام عدا الصف الأول السفلي فمن الجرانيت الشرقي الوردي وربما استخدم كرباط لتحمل ضغط الصفوف العليا لصلابته وقوه تحمله.

وتدلل الشواهد المعمارية على أن المقاعد كانت ستنتهي عند المدرج الداخلي المؤدى للمدرجات Scalaria ثم لاحظ المعماري صغر حجم المبنى فتعمد مد صفوف المقاعد وتغيير محور المبنى ليصل إلي الشارع الرئيسي. وقد كانت الصفوف الثلاثة السفلية تنتهي عند الدرج الداخلي من الجانبين.[٣]

وجدير بالملاحظة أن المقاعد غرب الدرج الداخلي تحمل نقوشاً لأرقام يونانية غير منتظمة على الإطلاق [٤] فعلى سبيل المثال يظهر على مقاعد الصف الحادي عشر النقش λΔ، κe بينما على مقاعد الصف السادس يظهر النقش κz، λe وعلى مقعد في الصف الخامس يظهر النقش λΓ وعلى الجانب الشمالي على الصف الحادي عشر يظهر أيضاً النقش λ Δ ,ς ,KH في حين يظهر في الصف العاشر النقش Θς . كما نجد أن بعض هذه المقاعد لا تحمل أرقاماً على الإطلاق ... وهذا يؤكد أن المعماري أعاد استخدام المقاعد التي تخلفت عن المرحلة الأولي وانه لم تكن هناك ضرورة لإعادة المقاعد وترتيبها وعدم احتياج الأرقام لترتيب الجلوس مما يؤكد أن الغرض الذي أعيد بناء المدرج من أجله يختلف تماماً عن الغرض الذي تأسس من أجله أول مرة.

---

(١) Tkaczow, op.cit., p. 86.

(٢) Kolataj, op.cit., p. 83.

(٣) Kolataj, op.cit., p. 85.

(٤) Ibid., p. 86.

نلاحظ أيضاً أن الرخام المستخدم في مقاعد الجلوس من المرحلتين كان ينتمي لمباني أخرى سابقة من العصر الهللينستي في آسيا الصغرى واليونان فضلاً عن مباني أخرى في إيطاليا حيث نلاحظ أنواعاً مختلفة من الرخام منها رخام كراره ومصدره الرئيسي بلاد اليونان ورخام بوتشليونو ومصدره إيطاليا بالإضافة إلي الرخام نجد مواد محلية تتمثل في الجرانيت الوردي والرمادي.

كان الجزء العلوي من الأوديتوريوم تحتله مقصورة بشكل نصف دائرة يقف على كل جانب عمودان صغيران وقد عثر على عدد كبير من هذه الأعمدة معظمها من الجرانيت بينما بعضها من الرخام الإيطالي المجزع "بوتشليونو" وكانت تيجان هذه الأعمدة كورنثيه الطراز. أما الأربعة تربيعات doacus فهي تحمل زخرفة عبارة عن صليب يوناني متساوي الأضلاع[1] يتوسطها هالة تنتهي من أسفل باثنين من الحلزونات Voluts (شعار الدولة البيزنطية) ربما كان ذلك دليل على وجود مقصورتين رئيسيتين.

أرضية الساحة (الأوركسترا)

كانت تكسوها بلاطات من الرخام وعند طرفي الجدار الداخلي وفي أرضية الأوركسترا توجد دعامتان مربعتان من الرخام تحمل كل منها نقشاً "جرافيتي" محفوراً بآله حادة. الدعامة اليمني عليها نقش باللغة العربية، على الجانب الغربي نقش يقول:[2] رحمت الله على حسن بن نفع، أمين رب العالمين، رحمت الله على زيد بن لهيعه آمين. هذا النقش مكتوب بالخط الكوفي البسيط من القرن الثامن الميلادي، بينما على الجانب الشمالي نقش آخر "يوفق الله على أبو الحديد". مثل هذه النقوش الجنائزية استخدمت بكثرة على شواهد القبور الإسلامية بدليل اكتشاف ثلاث طبقات من الجبانات الإسلامية[3] كانت تغطى المدرج عند الكشف عنه أحدثها

(١) Tkaczow, op.cit., p. 86.

(٢) Kubiak, W., Inscriptions Arabes de Kom El Dick, in: BSA Alex. 37, 1975, p.134, pl. 1 A.

(٣) Dzierzykray- Rogalski, T. & Prominska, E., Les ossements Perfores de la Necropole Arabe des IX - XII Siecles a Kom El Dika Alexandrie, in: BSA Alex. 43. 1975, pp. 99 - 104

ترجع للقرن الثالث عشر والوسطى للقرن الحادي عشر والقديمة ترجع للقرن الثامن الميلادي وهو نفس تاريخ كتابة النقشين على الدعامة الجنوبية. وتحمل الدعامة الشمالية أيضاً نقشاً باللغة اليونانية على الجانب الجنوبي يقول VIKE TUXH ΔOPOU وأسفل هذا النقش رسمت عربة تجرها الخيول وفوقها رجل وغصن الزيتون. أما على الجانب الغربي فقد مثلت سيده يزدان صدرها بقلادة على شكل صليب متساوي الأضلاع وفوقها نفس النقش الذي يتمنى النصر والحظ لأحد المتسابقين.

يسبق الأوركسترا جهة الغرب صالتان مستطيلتان بينهما ممر يتصل مباشرة بأرضية الأوركسترا مما يؤكد أنه كان يطل على الشارع الرأسي المكتشف إلي الغرب من المدرج والمسمى تجاوزاً شارع المسرح. وكانت أرضية الصالتين مغطاة بالفسيفساء ذات زخارف هندسية باللونين الأبيض والأسود. أما أرضية الممر فكانت تكسوها بلاطات رخامية من نفس نوع أرضية الأوركسترا مما يؤكد إنها وحدة واحدة. على الجانب الجنوبي من الصالة الجنوبية يقف عمودان من الجرانيت فوق قاعدة رخامية وهى ناقوسيه عليها زخارف منحوتة غير مكتملة لورقة الأكانتوس[1] Acanthus، مثل هذه القواعد ذاع استخدامها في الإسكندرية في العصر الروماني، وقد تكون ثنائية أو ثلاثية أو خماسية وتحمل قواعد الأعمدة المستخدمة في مدرج كوم الدكه أن هذه الزخرفة قد تمرن عليها الفنان السكندري حيث نلاحظ أن الصف السفلي مكتمل بينما الصف العلوي غير مكتمل حيث توجد مواضع تحديد الزخرفة ومكان ثقوب الأزميل لعمل العمق اللازم في النحت.

غير أن عدم اكتمال هذه الزخارف يشير إلي أن الفنان كان عليه أن ينتهي من العمل في وقت محدد فلم يستطع أن ينهى عمله تماماً وربما كان هناك تاريخ محدد من قبل لاستخدام المبنى عقب إعادة بنائه بعد الزلزال.

غربي الدرج وتوجد صالتان واحدة إلي الجنوب بين الصالة المغطاة بالفسيفساء والجدار الخارجي تؤدى إلي الممر المحصور بين الجدارين الداخلي والخارجي والى

(١) Makowiecka, E., Acanthus base. Alexandrian Form of Architectural Decoration at ptolemaic and Roman Period, Etudes et Travaux III, 1969, pp. 115 – 131.

الشمال توجد الصالة الثانية تشغل نفس الفراغ الموازى لكن يتخللها جدار مبنى بمحاذاة الممر المحصور بين الجدارين الشمالي والجنوبي، الجدار الداخلي لهاتين الصالتين تكسوه طبقة الجص الخشن.

كان يحد المبنى غرباً جدار ضخم[1] يمثل واجهة المدرج المطلة على الشارع لازالت بعض أجزاء منه إلي الجنوب موجودة وكان مستخدماً فيها ملاط مكون من جير ورمل ورماد burnt ashes وهى من العصر البيزنطي. جدير بالذكر أن هذا الجدار كان يتخلله مدخل يؤدى للمدرج عند المنتصف وإنه كان يمتد شمالاً ويتضح ذلك بجلاء حيث يوجد بقايا درج (يتكون حالياً من ٦ درجات) جانبه الغربي غير منتظم البناء مما يشير إلي أن هذا الدرج كان يستند على الجدار الغربي الخارجي للمبنى. ويبدو إن هذا الدرج كان يؤدى للمقصورات أعلى المدرج ماراً فوق الجدار الداخلي المبنى بمحاذاة الممر في الصالة الجانبية الشمالية ليصل فوق سقف الممر القبوى ومنه للمقصورات. نتج الممر المحصور بين الجدارين الداخلي والخارجي معمارياً عند اختصار الجدار الداخلي في العرض عن الجدار الخارجي ويبدو إنه كانت هناك ضرورة معمارية حيث توجد أكتاف مبنية عند الركائز الداخلية بالجدار الخارجي وبموازاتها نجد أكتاف مبنية تلتحق بالجدار الداخلي ربطت بينهما أقواس حجرية بينما من أعلى وفى مستوى الصف الثالث عشر من المقاعد ربطت بينهما أقواس بالطوب الأحمر شغلت الفراغات أعلى هذه الأقواس بالطوب الأحمر ثم بالحجر الجيري، نلاحظ أيضاً أن أرضية هذا الممر غير منتظمة حيث ترتفع تدريجياً كلما مررنا خلال كل قوس من الأقواس الداخلية.

أما عن سقف المدرج المفقود حالياً فمن المؤكد إنه كان على شكل قبة مبنية بالطوب الأحمر حيث إنه عثر على بقايا أجزاء تنتمي لقبة تغطى الجانب الشمالي من مقاعد الأوديتوريوم[2] ويبدو أن هذه القبة قد تهدمت وسقطت في اتجاه الشمال ...ث غطت الجزء الشمالي فقط من مقاعد الأوديتوريوم بينما ظل الجزء الجنوبي

---

(١) Kolataj, op.cit., p. 90.

(٢) Balty, J., le "Buleuterion" de l' Alexandrie severienne, Etudee et Travaux. XIII,1986, pp. 8 – 12.

مكشوفاً فهبطت معظم مقاعد الرخام منه لتستخدم في صناعة شواهد القبور والـــذي عثر على كم كبير منها في التل.

شـــارع المـــسرح

بمحاذاة شارع ص٤ طبقاً لخريطة الفلكي، ظهر شارع طولي يبدو إنه أنشئ مع إنشاء المدرج نفسه حيث إنه عند اختبار أساسات المدرج عثر على جانب من فيـــلا رومانية مبكرة كانت على جانب من الثراء حيث عثر على أرضيـــة فسيفســـاء[١] Opus sectele (باللون الأبيض والأسود) كما أن بعـــض أجـــزاء مـــن الجـدار المكتشف تحمل جص ملون يرجع تاريخه إلي العصر الأوغسطى، كما عثر علـــى أواني فخارية من نوع أواني المائدة وهى أيضاً من العصر المبكر مما يؤكد أن هـذا الجزء من المدينة كان يشغله حي سكنى في العصر الروماني المبكر ثم عند إعـــادة تخطيط المدينة وإقامة مجموعة المباني العامة مهد هذا الجزء مـــن المدينـــة وذلـك بإضافة رديم وتعليه مستوى المدينة وأنشئ الشارع بما يتفق مـــع تخطيـــط المدينـــة الأصلي، ويبدو أن هذا الشارع كان على جانب كبير من الأهمية حيث من المتوقـــع أنه كان يؤدى إلي معبد القيصرون وطراز هذا الشارع كباقي شوارع الإســـكندرية كان يحف به من الجانب الآخر رواق Colonnade وهو الطراز آذى ساد في المدن الشرقية الرومانية وقد عثر في ركن الرواق على تقسيمات الأعمدة وأجـــزاء منـــها وكانت المسافة بين كل عمودين أربعة أمتار تقريباً.

التـــأريـــخ

عند اختبار أساسات المبنى بأرضية الشارع غربي المدرج عثر على بقايا فيـلا رومانية مبكرة[٢] ترجع للقرن الأول الميلادي وتأكد أن أساسات هذه المبنـــى مـــن النوع المدرج الذي يتحمل ضغطاً كبيراً إلا أنه لم يمكن تحديد فترة إنشاء المبنى مـن خلال الأساسات التي تختلط فيها مخلفات الفيلا مع مخلفات القرن الثاني والثالث ومن هنا تم عمل مجس لدراسة طبقات الردم حول الجدار الخارجي جهة الجنوب وهـــو

(١) Kolataj, op.cit., p. 90.

(٢) Tkaszow, op.cit., p. 87f.

الجانب الذي لا زال يحتفظ حتى اليوم بمخلفات المرحلة الأولى لأنه لم يستخدم في المرحلة الثانية وقد أثبتت الدراسة أن أقدم اللقى الأثرية ترجع للقرن الثالث الميلادي.(١)

فهكذا فمن المرجح أن هذا المبنى قد بني في القرن الثالث ثم تهدم نتيجة زلزال مدمر – الأرجح انه زلزال عام ٥٣٥م – فأعيد بناءه مرة أخرى عقب الزلزال وبمخلفات المرحلة الأولي ويؤكد ذلك العناصر المعمارية المختلفة.(٢)

ومن المعروف أيضاً أن استخدام الحنايا والعقود والأقواس والقباب قد زاد بكثرة في عهد الإمبراطور جستنيان وهى العناصر التي استخدمت في مبنى كوم الدكه ويبدو أن المبنى قد ظل مستخدماً حتى الفتح العربي عام ٦٤١م وإنه نظراً لانتقال العاصمة إلي الفسطاط فلم تكن هناك حاجة لمثل هذه النوعية من المباني فأهمل وتهدم فيما بعد وسقطت القبة لتغطى جانباً واحداً فقط ثم هجر المبنى ليستخدم كمصدر للرخام لعمل شواهد القبور ثم في القرن الثامن الميلادي استخدم للدفن كما تؤكد ذلك الجبانة التي عثر عليها أثناء عملية الكشف عن المبنى وقد ظل مستخدماً كجبانة طوال القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلادي(٣) حيث توجد ثلاثة جبانات متتالية كان أحدثها (العليا) في مستوى المقاعد العليا من المدرج.

سبق القول أنه في المرحلة الأولى للمبنى والتي تبقى منها الجدار الخارجي والحجرة المتهدمة فقط كان المبنى صالة سماع موسيقى (أوديون) ثم ما لبث أن تهدم بتأثير زلزال ربما زلزال ٥٣٥ ثم أعيد بناؤه مرة أخرى ونلاحظ اختلاف أحجام الحجارة المستخدمة في المرحلة الثانية وذلك في النصف الثاني من القرن السابع الميلادي.(٤)

ونلاحظ أن المهندس المعماري استفاد من تجربة المرحلة الأولى فأختصر قطر المبنى واعتمد على سمك الجدار الداخلي فضلاً على انه استخدم الجدار الخارجي

(١) Kolataj, op.cit., p. 95.

(٢) Tkaszow, op.cit., p. 86.

(٣) Prominska, op.cit., pp. 99 – 102.

(٤) Tkaszow, op.cit., p. 86.

كدعامة فقام بتدعيمه بأربعة دعامات وإعادة بناء الأجزاء العلوية والدليل على ذلك يتمثل في الميل الخارجي للجزء العلوي الشرقي من الجدار الخارجي واختلاف أحجام الأحجار في هذا الجانب عن بقية الجدار.

الآراء حول وظيفة مدرج كوم الدكة

١- هناك من يرجعه إلي انه أمفيتياتر لأن مقاعد الجلوس تحيط بالمساحة من جميع الجهات ولكننا نرفض هذا الرأي لأن هذه المباني يجب أن تكون ذات مساحة متسعة بما يسمح بقيام المنازلات كما أن الساحة تكون أكثر انخفاضاً عن الصف الأول من المشاهدين والذي غالباً ما يحاط بسور ليحمى المشاهدين.

٢- القائلون إنه بوليتيريون (صالة اجتماعات سياسية) حيث عثر على شعار الدولة البيزنطية أو انه كان مقر للحزب الحاكم في نفس الوقت وكان له مدخل واحد يؤدى إلي ممر تفتح علية الصالتان ويتخللها ممر يؤدى إلي المقاعد. وكان استخدام المقصورات يقتصر على الشخصيات الهامة فقط والتي خصصت لها أيضاً الصالتين الجانبيتين وربما النقشان اللذان يتمنيان الحظ والنصر للحزب الأخضر مرة ولأنتيدوروس مرة أخرى يبين الصفة السياسية لهذا المبني.

٣- أصحاب الرأي أنه مسرح حيث اعتبروا الدعامتين المربعتين كانتا لحمل خشبه المسرح بينما نجد أن الدعامة الشمالية تحمل نقشاً على الجانب الجنوبي والغربي أي لابد أنها كانت مكشوفة من جميع الجهات ويبدو أنها خصصت لحمل شيء ربما عمود من الجرانيت ليساعد في حمل القبة أو لوضع تمثال للإمبراطور، وكما يعيب هذا الرأي أن وجود خشبه المسرح إلي الغرب يسد المدخل الرئيسي الوحيد، كما أن الدرج الجانبي يتجه إلي الشمال والأرجح انه كان يستدير شوقاً ليؤدى إلي المقصورات العلوية بينما المكان المقترح لخشبه المسرح في اتجاه عكس الدرج كما أن من يجلس على الجانبين لن يشاهد ما يحدث على خشبه المسرح أما الأرقام فهي غير منتظمة ولا يمكن الاعتماد عليها في تحديد ماهية المبنى ومن غير المنطقي أن يتم ترقيم بعض المقاعد دون الأخرى.

٤- الرأي المؤكد بأنه أوديون، استناداً على وجود الأعمدة أن هذا المبنى كان مسقوفاً وهى إحدى خصائص الاوديون المعمارية وان النقش على الدعامة يتمنى الفوز والحظ لأحد الذين اشتركوا في أحد المسابقات الموسيقية التي أقيمت بالمدرج

وهى عادة رومانية بأن تجرى المسابقات الفنية في مبان الاوديون. وكان المقعد الأوسط في الصف الأول الأمامي مخصصاً لأهم شخصيتين ويبدو انـــه كـــان يوجد تل صناعي إلي الشرق من المدرج يستند علية البناء والدليل يتمثـل فـي الفاصل الترابي بالجدار، ولما كانت فتحة المبنى ناحية الغرب أي عكس اتجـاه الرياح فهذا يؤكد أن الموقع تمت دراسته بحيث تحمل الرياح الصوت فتصطـدم بالجدار الغربي والتل الترابي فيرجع صدى الصـوت وهـذا مـن خصـائص الأوديون، إذ من المرجح طبقاً للشواهد المعمارية المتمثلة فـي شـكل المبنـى وعناصره المختلفة أن المبنى كان يستخدم كصالة استماع موسيقى وبالتالي فـإن الجالسين علي المدرجات الجانبية يستطيعون أن يسمعوا الموسيقى عكس لو كان البناء مسرحاً فكيف يمكنهم أن يروا خشبه المسرح من الجانبين.

منطقة الرأس السوداء (تابوزيريس بارفا)

تقع هذه المنطقة الآن في نطاق منطقة المندرة التابعة لحـي المنـتزه وكـانت تابوزيريس بارفا Taposiris Parva مدينة صغيرة تبعد حوالي ١٧ كم عن مدينـة الإسكندرية حيث كانت تقام الأعياد الخاصة بالشـباب السـكندري خـلال العصـر الرومان في هذه المنطقة.(١)

ونظراً لكثرة المباني السكنية في هذه المنطقة فقد غطت على عدد غير قليل من الآثار التي كانت جزء من المدينة القديمة. ومن أهم آثار هذه المنطقة على الإطـلاق معبد روماني على طراز Tetrastyle(٢) يسمى بنفس اسم المنطقة.

معبد الرأس السوداء

جاءت تسمية هذا المعبد من خلال وجوده فـي أقصـى الشـرق مـن مدينـة الإسكندرية القديمة وذلك في منطقة الرأس السوداء التي تدخل ضمن حـي المنـتزه بالقرب من محطة ترام النصر وإلي يمين خط السكة الحديد الممتد من الإسـكندرية لأبي قير، وكانت هذه المنطقة تسمى فـي العصـور القديمـة تـابوزيريس بارفـا Taposiris Parva أي المنطقة المخصصة لعبادة أوزيريس وقد اكتشف هذا المعبد

(١) Strabo, Geographika XVII 1, 16.

(٢) Breccia, Alexandrea, pp. 335 ff.

بطريق الصدفة في عام ١٩٣٦ وظل أكثر من خمسين عاما في مكانة الأصلـــي،(١) إلى أن تأثر بالصرف الصحي في هذه المنطقة مما جعل هيئة الآثار المصرية تفكـر في نقل هذا المعبد من مكانه إلى موقع آخر.

بدأ التفكير في نقل المعبد عام ١٩٨٨، واختير له موقعاً مرتفعاً ضمن منطقـــة جبانة اللاتين في وسط المدينة أمام قسم باب شرقي على طريق الحرية وقد أعُد هـذا المكان لاستقبال المعبد في عام ١٩٩٣. وقامت هيئة الآثار المصرية بفك أجزاء هـذا المعبد وتقطيعه وتم نقله وتركيبه في مكانه الحديث بمقابر اللاتين وقد استغرق ذلـك ستة أشهر.

وقد صمم مكان المعبد الحديث علي مرتفع حتى يعطي نفس الإيحـاء بـالمعبد الروماني الذي يقف علي مصطبة Podium وكذلك حتى يكون مؤمنا ضد الـزلازل وتنوى هيئة الآثار وضع نسخاً من التماثيل المكتشفة بالمعبد في نفس أماكنـها فـي الموقع الحديث.

أما التماثيل الأصلية فهي محفوظة منذ اكتشاف المعبد في المتحـف اليونـاني الروماني بالإسكندرية.(٢)

تخطـيط المـعبد

يتكون مبني المعبد من سلم يؤدي إلى بهو به أربعة أعمدة من الرخام الأبيـض الناصع، هذه الأعمدة علي الطراز الأيوني الذي ساد في شرق بلاد اليونان، ويتوسط هذه الأعمدة قدم جميل الصنع من الرخام فوق قاعدة طويلة من الرخام أيضاً وهـي محفوظة الآن في المتحف اليوناني الروماني. ويظهر علي هذه القاعدة النقش:(٣) "وهب ايزيدوروس هذه القدم (للإلهة) بعد شفائه من اثر سقوطه من عربته وإصابـة قدمه" ورغم أن النص لم يذكر اسم الإله أو الإلهة التي قدمت باسمها هذه التقدمـة إلا

(١) Adriani, A., Repertorio d' Arte, Serie A, II (1961), pp. 52 ff.

(٢) Riad, H.-Shehata, Y.H- El Gheriani, Y., Alexandria. An Archaeological Guide to the City and the Graeco – Roman Museum, Cairo, 1969, pp. 190 ff., Figs. 49 - 52.

(٣) الفخراني، المرجع السابق، ص ١٦٦.

انه من المرجح انه يعني الإلهة إيزيس إذ كانت الإلهة الرئيسية في هذا المعبد،بدليل أن تمثالها كان اكبر حجماً من باقي التماثيل التي وجدت بالمعبد.

وكما سبق القول فإن هذا المعبد ذو طراز خاص وغير مألوف، حيث يبدو من حجمه الصغير انه معبد خاص مكون من طابقين وقد صمم علي أن يكون الطابق السفلي منه للعبادة وإقامة الشعائر للإلهة، والعلوي الذي يقع شمال المعبد كان مخصصا لسكني الكهنة القائمين علي خدمة هذا المعبد.

وبما أن هذا المعبد رومانيا، فقد بني علي أرضية مرتفعة Podium يمكن الوصول إليها عن طريق عشر درجات سلم من الجهة الأمامية للمعبد فقط وهذه الدرجات مبنية بعرض واجهة المبني بالكامل.(١)

وبعد اجتياز الأربعة أعمدة الأيونية الطراز(٢) في المدخل يصل الزائر إلى الحجرة الرئيسية للمعبد وهي مربعة الشكل، ويمكن الوصول إلى هذه الحجرة الرئيسية أيضاً عن طريق سلم ثانوي جانبي في الحائط الشرقي ولكني اعتقد أن هذا السلم كان مخصصاً لدخول الكهنة فقط. أما الحائط الشمالي لهذه الحجرة والذي يقابل واجهة الدهليز فتحتله مصطبة كبيرة بنيت من الحجر الجيري ووضعت عليها خمسة تماثيل من الرخام الأبيض دقيقة الصنع لإلهة المعبد وهي مرتبة من الشرق إلى الغرب علي النحو التالي: تمثال إيزيس(٣) ثم تمثالان لأوزوريس كانوب(٤) ثم تمثال هرمانوبيس(٥) ثم أخيرا تمثال لحربوقراط.(٦) وأمام

---

(١) Grimm, G., Götter Pharaonen, Mainz, 1979, p. 17, 33.

(٢) Empereur, Alexandrie, p. 179.

(٣) Adriani, A., Sanctuaire de l'Epoque Romaine a Ras El Soda, in: Annuaire du Musee Greco-Romain 1935–1939, pp. 136 ff., pl 55, 58; F. Dunand, Le Culte d'Isis dans le Bassin Oriental de la Mediterranee I (Et. Prel. XXVI, 1973), pl. XI, 1.

(٤) Adriani, op. cit., pp. 136 ff., pl. 52, 53, 59.

(٥) الفخراني، المرجع السابق، ص ١٦٥ شكل ٤٥.

(٦) نفس المرجع، ص ١٦٥ شكل ٤٤.

المصطبة وجد مذبح صغير اكتشف بالقرب منه تمثالان لأبي الهول "، ووجود هذان التمثالان كناية عن حمايتهما للمعبد من أي خطر قد يتعرض له.

أما الجزء السكني من المعبد وهو الطابق العلوي، فقد بقيت منه حجرتان متهدمتان بعض الشيء، تقعان في صف واحد مع المعبد وبعرضه. وهاتان الحجرتان متشابهتان في طريقة بنائهما مع بناء الطابق السفلي مما يدل علي إنها من نفس عصر المعبد. وللأسف فقد اختفت في الطابق العلوي الأجزاء المكملة في الجانب الشرقي كما تهدم كل الجانب الجنوبي من الحجرة التي تلي الحجرة الرئيسية للمعبد.ومن الملفت للنظر إن أرضية الحجرة الخلفية من الطابق العلوي كانت مغطلة في جزء منها بقطع من الرخام رصت بطريقة منتظمة. أما الجزء الذي لم يغط بقطع الرخام فيبدو انه شغل بأريكتين بدليل وجود حائطين صغيرين في الحجرة في مكانهما. ونظرا لقلة الرخام في مصر — كما هو معروف — فيلاحظ أن هذه الأرضية الرخامية قد أخذت من قطع رخامية سبق استخدامها بدليل وجود حوف B اليوناني منقوشاً علي إحدى القطع.[1]

ونظرا لحاجة الطقوس الدينية والشعائر إلى بعض المياه فضلا عن حاجة من يسكن في الطابق العلوي للمياه فقد اكتشفت بقايا قناة وإناءين من الفخار للمياه، كما وجدت بقايا سلم أخر يبدو من بنائه أنه أضيف في عصر لاحق للمبنى.[2]

لذلك فإنه من المرجح أن البناء كله معبد خاص أقامه ايزيدوروس للإلهة إيزيس اعترافاً منه بفضلها عليه في شفائه من الحادث الذي تعرض له وأصيب منه قدمه. والسبب في ذلك أن مثل هذا النوع من النذور (قدم) لا يودع في المعابد العامة أبعد من الممر الأوسط لمدخل المعبد وذلك طبقا لرأي الفخراني.[3]

تأريخ المعبد

من خلال مكتشفات المعبد التي شملت الخمسة تماثيل التي تمثل الإلهة إيزيس وحربوقراط وهرمانوبيس نلاحظ إن هذه التماثيل تجمع بين العناصر الفرعونية والعناصر اليونانية الرومانية.

---

(١) نفس المرجع، ص ١٦٤.

(٢) نفس المرجع، ص ١٦٤.

(٣) نفس المرجع، ص ١٦٦.

العناصر الفرعونية

- الإلهة إيزيس متوجة بالريشة المزدوجة وبجوارها تمساح.
- تكشف الإلهة إيزيس عن ثديها إشارة إلى إحدى وظائفها كإلهه للأمومة.
- تمثال حربوقراط يحمل آثار ألوان أسوة بما كان متبعا في فن النحت الفرعوني.
- وضع حربوقراط لإصبعه في الفم.
- يعلو رأس هرمانوبيس تاج أشبه بالسلة، ويحمل في يده اليسرى واحدة من سعف النخيل.
- ظهور ابن أوى بجوار الإله هرمانوبيس.
- ظهور الأواني الكانوبية علي شكل أوزوريس.
- يرتدي الإله أوزوريس غطاء الرأس الفرعوني، ويظهر الإله حورس مرتديا تاج الوجهين القبلي والبحري علي معبد صغير نحت في صدر أوزوريس.
- يظهر علي تمثال لأوزوريس قرص الشمس المجنح بين ثعبانين.
- في أحد تماثيل أوزوريس تظهر المعبودتان إيزيس ونفتيس محمولتين علي جناحي الجعل.

العناصر اليونانية الرومانية

- طراز الأعمدة اليونانية في المعبد فهي علي الطراز الأيونى.
- صنع تمثال إيزيس علي طراز ساد في تصوير هذه الآلهة منذ أوائل العصر البطلمي.
- معالجة ثنايات الرداء والوقفة وكذلك ملامح الوجه والشعر في تمثال إيزيس.
- يحمل تمثال حربوقراط الطابع السكندري في النحت الذي أشتهر منذ عهد البطالمة حيث ترك مكان شعر الرأس أملس من الرخام ليصاغ بالمصيص.
- وقفة الإله حربوقراط ذات الانحناءة قليلاً هي من أهم سمات الفن السكندري المتأثر بأسلوب الفنان الإغريقي براكسيتيليس.
- صياغة شعر هيرمانوبيس في الرخام علي طريقة شعر الإسكندر الأكبر.
- استخدام الفنان المثقاب كثيرا في صياغة الشعر والملابس والعينين في تمثال هرمانوبيس.

- حفر إنسان العين في تمثال هرمانوبيس هي من أهم ملامح فن النحت في عصر هادريان والعصر الأنطونيني.
- هذا فضلا عن وقوف المعبد علي مصطبة مرتفعة Podium هي من أهم سمات عمارة المعبد الروماني.

وعلى ذلك نستطيع القول بأن المعبد لابد وأنه بني في الفترة من عصر هادريان (١١٧ـ ١٣٨م) وحتى بداية العصر الانطونيني أي أنه يؤرخ في منتصف القرن الثاني الميلادي.[١]

جبانات الإسكندرية القديمة

نظراً لتخطيط المدينة الذي حتمته طبيعة الأرض التي بنيت عليها الإسكندرية فقد أستدعي ذلك بناء الجبانات إما شرق أو غرب المدينة ويستحيل وجودها في الشمال نظراً لامتداد البحر في الشمال باستثناء مقابر الأنفوشى ورأس التين الواقعة على جزيرة فاروس، وفي الجنوب نظراً لوجود بحيرة مريوط.

ويذكر استرابون أنه كان هناك مدينة وحيدة للموتى في الضاحية الغربية تسمي نيكروبوليس[٢] ولكن الحفائر التي تمت قد أثبتت وجود جبانة شرق المدينة تمتد منذ الفترة البطلمية المبكرة وحتى العصر الروماني وعلي ذلك يكون هناك جبانتان بخلاف الجبانة الملكية التي تقع وسط المدينة.

أولاً: الجبانة الشرقية[٣]

وهي تقع شرق المدينة (منطقة الرمل الحالية) وتضم المقابر:

١- مقبرة الشاطبي وهي أقدم المقابر البطلمية ويرجع تاريخها إلي نهاية القرن الرابع ق.م.

٢-مقابر الإبراهيمية.

٣- مقابر كليوباترا.

٤- مقابر سيدي جابر.

(١) Grimm, Götter, p. 33.

(٢) Strabo, Geographika XVII 10.

(٣) W. A. Daszewski, Les Necropoles d'Alexandrie, in: la gloire de Alexandrie, Paris1998, pp. 250 f.

٥- مقابر شارع تيجران.
٦- جبانة الحضرة (مقابر أنطونيادس).
٧-مقابر مصطفي كامل وهي تقع شرق الثكنات العسكرية المعروفة بـهذا الاسم ويرجع تاريخها إلي القرن الثالث ق.م.

ثانيـــاً: الجبانة الغربية(١)

وهي تقع غرب المدينة وتضم المقابر
١- **مقابر الأنفوشي:** وهي تقع بالقرب من سراي رأس التين ويرجع تاريخها إلـي العصر البطلمي وأعيد استخدامها في العصر الروماني.
٢-**مقابرمنطقة كرموز:** المقابر المسيحية – مقبرة قرية عربية – مقبرة العطاية.
٣- **مقبرة كوم الشقافة:** وهي من أهم المقابر في الإسكندرية في العصر الروماني.
٤- **جبانة القباري وتضم:** مقبرة إينو – مقابر طابية صالح – مقابر تيرش – مقابر المفروزة والمقابر التي اكتشفت حديثاً عند مدخل الميناء.
٥- **مقابر الورديان وتضم:** مقبرة سوق الورديان- مقابر الورديان المحفورة.

ومن الملاحظ أن أهل الإسكندرية من المقدونيين واليونانيين كانوا يفضلون دفـن موتاهم في الجبانة الشرقية إبان العصر البطلمى (٣٢٣-٣٠ ق. م) أما المصريـون فكانوا يفضلون دفن موتاهم في الجبانة الغربية ربما لقربها من الحي الوطني الـذي يقيمون به. وقد اختلف الحال منذ أواخر عصر الأسرة البطلميـة وخـلال العصـر الروماني (٣٠ ق.م – ٦٤١م) حيث قل استخدام الجبانة الشرقية للدفن وتبعـاً لذلـك كثر استخدام الجبانة الغربية.(٢)

تقديم عن المقابر الإغريقية في مصر

تدل بقايا المقابر الإغريقية التي وجدت حتى الآن في الإسـكندرية ونقراطيـس وأبوصير والفيوم على انه يمكن تقسيم مقابر الإغريق فـي مصـر إلـي قسـمين رئيسيين:(٣)

(١) Daszewski, op. cit., pp. 251 f.
(٢) هنري رياض، آثار الإسكندرية في العصر البطلمى، ص ١٤٥.
(٣) Noshy, op. cit., pp. 19ff.

١- **القسم الأول** عبارة عن حفر منتظمة الشكل أو غير منتظمة تنحت في الصخر أو تحفر في الأرض ويختلف اتساعها وعمقها بحسب عدد الأشخاص الذين أعدت لدفنهم وتغطى بالأحجار والتراب. وهذه المقابر بسيطة جداً ولا تستحق الإفاضة في الكلام عنها، ونظائرها كثيرة في مختلف أنحاء العالم الإغريقي مما يدل على أن الإغريق قد احضروا معهم طرق دفنهم.

٢- **القسم الثاني** عبارة عن المقابر التي تبني أو تنحت تحت سطح الأرض وكانت تتألف من نوعين: يسمي أحدهما المقابر" ذات الفتحات loculi" وكانت توجد في الإسكندرية والفيوم. ويدعي النوع الآخر "مقابر الأرائك "kline " ووجد فقط في الإسكندرية.

وكان النوع الأول هو الشائع بين الطبقات الوسطي في حين أنّ الثاني كان شائعاً بين الطبقات العليا ولكن ازدياد عدد السكان وضيق الأرض المخصصة للدفن أديا إلى استبدال النوع الأول بالثاني وقد بدأت عملية الاستبدال في مقبرة الشاطبى وبلغت ذروتها في جبانة القبارى والمكس.(١)

ومقابر النوع الأول فئتان : كانت إحداهما لدفن شخص واحد والأخرى لدفن عدد من الأشخاص وتتألف مقابر الفئة الأولى من بئر صغيرة بها درج وفي أسفل جدار البئر المواجهة للدرج توجد فتحة مستطيلة Loculus لدفن جثة الميت.(٢)

أما مقابر الفئة الثانية فإنها تتألف عادة من دهليز طويل أو غرفة توجد في جدرانها فتحات الدفن في صف واحد أو عدة صفوف فوق بعضها البعض.(٣) وكانت فتحات الدفن تقفل عادة بألواح صخرية وتزينها أبواب وهمية كانت مصورة في اغلب الأحيان بالألوان وفي بعضها بالنقش البارز. وكانت هذه الزخرفة على النمط الإغريقي(٤) عادة إلا في حالتين نجد طرازاً مختلطاً ففي إحداهما يرينا النصف العلوي عمارة إغريقية بحتة، في حين إن النصف السفلي يمثل عمارة مصرية بحتة،

(١) Empereur, Alexandrie, pp. 175 ff.

(٢) Breccia, V., la Niecropoli di Sciatbi, Le Caire, 1912, p. XIX, Fig. 6-7.

(٣) إبراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، الجزء الرابع، ص ٢٩٠.

(٤) Noshy, op. cit.,p. 22 pl. I,1.

فيما عدا إفريزا إغريقيا ذا أسنان وسط عناصر مصرية.[١] وفي الحالة الأخرى نجد باباً مصرياً في طرازه فيما عدا إفريزاً مشابهاً للإفريز السالف الذكر.[٢]

ونجد هذه الظاهرة أيضا في بعض أنصاب الموتى التي صنعت علي شكل هياكل صغيرة.[٣] ويرجح أن تاريخ أقدم هذه الأنصاب يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني ق.م.[٤] وتدل القرائن علي أن الأبواب الوهمية التي تبدو فيها هذه الظاهرة يرجع إلي حوالي هذا التاريخ ولما كان اختلاط عناصر العمارة الإغريقية والمصرية اختلاطاً محدداً طفيفاً علي نحو ما رأينا وكانت الأبواب والأنصاب التي تختلط فيها عناصر العمارة الإغريقية والمصرية قليلة جدا بالنسبة إلى التي كانت إغريقية بحتة فإن ذلك ينطوي علي قرينة هامة سنري أمثلة متعددة لها مما يوحي بأن مدي اختلاط الحضارتين كان محدوداً للغاية.

وبما أن الدفن في فتحات كان خاصية من خواص الدفن في فينيقيا كالمصاطب والأهرامات في مصر فإننا نرجح إن اصل ما وجد من هذه المقابر في مصر فينيقي. وتدل زخرفة هذه المقابر ونقوشها ومحتوياتها علي أن إغريق مصر قد اقتبسوا هذا النوع من المقابر واستعملوه في مصر طوال عصر البطالمة. وتستحق مقابر الأرائك أن نوليها قدرا كبيرا من الاهتمام ولفرط ما كان يوجه إليها من العناية في إنشائها ولأنها تمدنا بالأدلة المنقطعة النظير عن المنازل الإغريقية في عصر البطالمة.[٥]

إذ يبدو أن السكندريين كانوا يبنون بيوت العالم الآخر علي نمط بيوت هذا العالم[٦] وأخيرا لأن جدران هذه المقابر كانت مغطاة بزخرفة تلقي شعاعاً قوياً من الضوء علي أصل الزخرفة المعروفة باسم زخرفة "بومباي Pompeii".[٧] وتشبه

---

(١) Ibid., pl. 1-2.

(٢) Pagenstecher, R., Nekropolis, Leipzig, 1919, p. 121, Fig. 102.

(٣) Noshy, op. cit., p. 22 pl. I ,3.

(٤) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٩٠.

(٥) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٢٠.

(٦) Von Sieglin, A.-Schreiber, Th., Die Nekropole von Kom-each- Schugafa, (1908) p.161.

(٧) Etienne, R., Pompei. La Citta Sepolta, Electa, Gallimard, 1992, pp. 52 ff.

مقابر الإسكندرية التي من هذا النوع نوعا من المقابر وجد بمقدونيا وجد بمقدونيا المقابر المقدونية تتألف من غرفتين أحدهما خلف الأخرى وتسمي الغرفة الأمامية "بروستاس Prostas والغرفة الخلفية Oikos " وفي مقدونيا كانت هذه الغرفة الخلفية هي الغرفة الرئيسية في المقبرة وفيها كان الميت يدفن فوق تابوت علي هيئة الأريكة.

ويحدثنا "باوزانياس"(١) بأن الإسكندر الأكبر دفن في منف طبقا للتقاليد المقدونية واستنتج بعض العلماء بأنه دفن في مقبرة من هذا النوع. ويبدو أن مقابر الإسكندرية التي من هذا النوع لم تقلد مقابر مقدونيا المشابهة لها تقليداً تاماً. ذلك إن مقابر مقدونيا كانت لا تتألف إلا من غرفتين فقط في العادة.

أما في الإسكندرية فإنه أضيف إلي هاتين الغرفتين بهو خارجي مكشوف أمام الـ Prostas "الغرفة الأمامية " يبين انه كان نقطة بداية حفر المقبرة في الصخر وإنه لم يوجد له مثيل في مقابر مقدونيا لأنها كانت تبني في باطن الأرض وقد كانت الأويكوس "الغرفة الخلفية " في مقابر مقدونيا اكبر من الـ Prostas علي عكس ما كانت عليه.

أما الحال في الإسكندرية فكانت الغرفة الأمامية هي الأكبر وتوجد فيها وعلي امتداد جداريها الطوليين صفان حجريان للمعزيين أو الزائرين فضلا عن مذبح لتقديم القرابين في وسط هذه الغرفة، وليس لهذه الصفات ولا للمذابح أثر في مقابر مقدونيا. ويضاف إلي ذلك أن الغرفة الأمامية في مقابر الإسكندرية كانت تستخدم كذلك للدفن بعمل فتحات في جدرانها وهذا يتفق مع المبدأ السكندري القائل بدفن أكبر عدد ممكن في أقل حيز ممكن. وفي مقابر مقدونيا كانت الجثة تدفن فوق الأريكة، أما في الإسكندرية فإن الأريكة كانت تجوف وتدفن الجثة في داخلها ولعل سبب ذلك هو رطوبة الجو في الإسكندرية وعلي الرغم من هذه الاختلافات فإن تقسيم المقبرة هذا التقسيم الواضح إلى Prostas و Oikos لم يعرف إلا في مقدونيا وفي الإسكندرية.(٢)

(١) Pausanias, Περιεγεδε Ηελλας I. 6,3

(٢) Noshy, op. cit., p 23

ويرى إبراهيم نصحي[١] أنه يمكن ترتيب هذا النوع من مقابر الإسكندرية ترتيباً زمنياً بحسب طراز زخرفتها وبحسب تطورها تدريجياً من مقبرة ذات أريكة مثل مقبرة سوق الورديان، حيث تم الدفن في تابوت علي هيئة أريكة ــ إلى مقبرة ذات أريكة وفتحات مثل مقبرة الشاطبي، حيث روعي في الأصل أن تستخدم هاتان الطريقتان في الدفن ــ إلي مقبرة ذات فتحات وأريكة مثل مقبرتي سيدي جابر وحديقة أنطونيادس، حيث لم تستخدم في الدفن إلا الفتحات فقط ولم تكن الأريكة إلا زخرفة بارزة ــ وأخيراً إلى مقبرة ذات فتحات ومحاريب niches كبيرة مثل مقبرة المكس، حيث اختفت الأريكة تماما وكان الموتى يدفنون في الفتحات والمحاريب.

ويمكننا القول بأن المقابر في نهاية العصر الكلاسيكي وبداية العصر الهللينستي قد بدأت تأخذ شكلا أكثر بساطة يمثل رمزاً للمعبد فكلما كان المذبح يقف أمام المعبد من الجهة الشرقية في داخل الــ Temenos كانت المقابر تقام علــي هيئــة مذبــح كبديل للمعبد فيكون الدفن في حفرة تحت الأرض يقوم فوقها مذبح.[٢]

ثم جاءت مرحلة أخرى من التبسيط يتم فيها الدفن تحت الأرض في حفرة يقام فوقها لوحة Stele نحتت علي هيئة معبد تمثل شاهد قبر وهذا النوع يظهر في مقبرة الشاطبى.[٣]

المقــــابر في الإسكندرية

هناك نوعان من المقابر:[٤]

١ – مقابر الملوك في الجبانة الملكية. ٢ – مقابر الأفراد.

وقد حافظ المصريون خلال العصر اليوناني والروماني علي عاداتهم الجنائزية فظلوا يحنطون موتاهم ويدفنونهم في مقابر علي الطراز المصري وفقــا للطقــوس المصرية القديمة.

---

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٩٢.

(٢) Daszewski, W., Les Necropoles d'Alexandrie, p. 251.

(٣) Ibid., p. 252.

(٤) Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, p. 69.

أما الأجانب وعلي الأخص الإغريق منهم فكانوا يفضلون في بادئ الأمر إحراق جثث موتاهم ثم جمع الرماد المتخلف وحفظه في أوان علي شكل قدور توضع في فجوات داخل مقبرة، ولكنهم سرعان ما نبذوا هذه العادة وبدأوا يحنطون الجثث كما يفعل المصريون.(١)

وكان جسد الميت -سواء أكان محنطاً أو غير محنطاً- يدفن في مقبرة أو يوضع علي سرير جنزي داخل المقبرة أو في تابوت مصنوع من الرخام والجرانيت وأحيانا من الفخار أو الرصاص أو يوضع الميت في فجوة مستطيلة الشكل محفورة في جدار المقبرة ويطلق عليها اسم Loculus تتسع لوضع شخص واحد وأحياناً لشخصين وغالباً ما نجد داخل المقبرة صفوفاً من هذه الفجوات متوازية، وكانت كل فتحة تغطي بلوح من الحجر غالباً ما يذكر عليه اسم الشخص المدفون بها.(٢)

وعلى ذلك يمكننا تقسيم هذه المقابر إلى نوعين:(٣)

- **النوع الأول:** عبارة عن حفرة في الأرض يوضع فيها الميت ثم تغطي في الغالب بألواح من الحجارة تعلو فوق سطح الأرض مكونة ما يشبه الدرج وقد يعلوه درج آخر يشبه الهرم المدرج وكان يثبت في أحد جدرانه لوحة ملونة للميت ومن أمثلة ذلك بعض المقابر بمنطقة الشاطبي الأثرية بالإسكندرية.
- **أما النوع الثاني:** فهو عبارة عن عدة فجوات تكون حجرات محفورة بأكملها في الصخر يوصل إليها سلم يؤدى إلي فناء علي جوانبه حجرات الدفن.

وأيضا بدأت تظهر الـ Loculi وهي عبارة عن منامة لدفن الجثة منحوتة في الحائط بعمق وتأخذ في نهاية العصر الكلاسيكي شكل المعبد أي أن الفتحة حفرت في جزئها العلوي علي شكل جمالون وتغطي الفتحة بلوحة حجرية عليها اسم الميت كما هو موجود في مقابر الشاطبي.

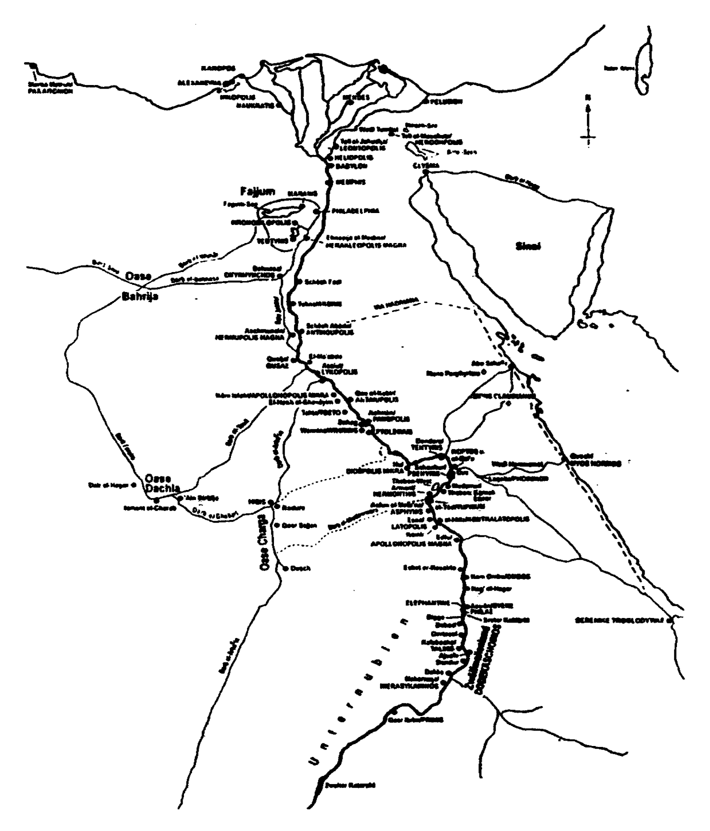
ولمزيد من المعلومات عن هاتين الجبانتين الشرقية والغربية بالإسكندرية وما تحويهما من مقابر يمكن الرجوع إلى مؤلفي عن "آثار الإسكندرية القديمة".

---

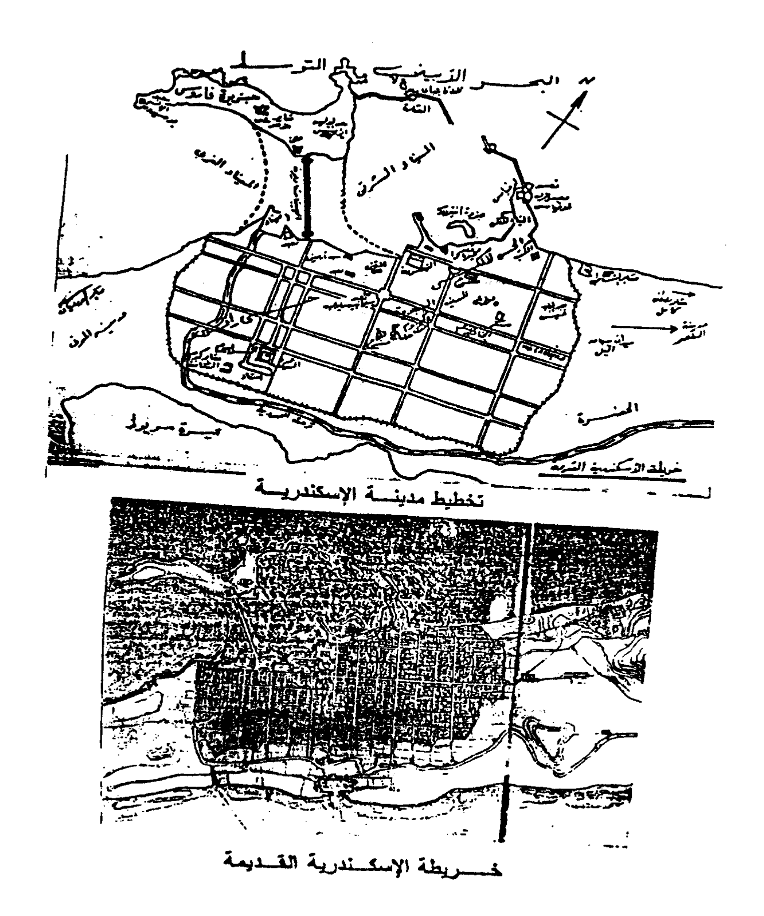
(١) Ibid., pp. 69-70.

(٢) Ibid., p. 71.

(٣) Daszewski, Les Necropoles, p. 251.

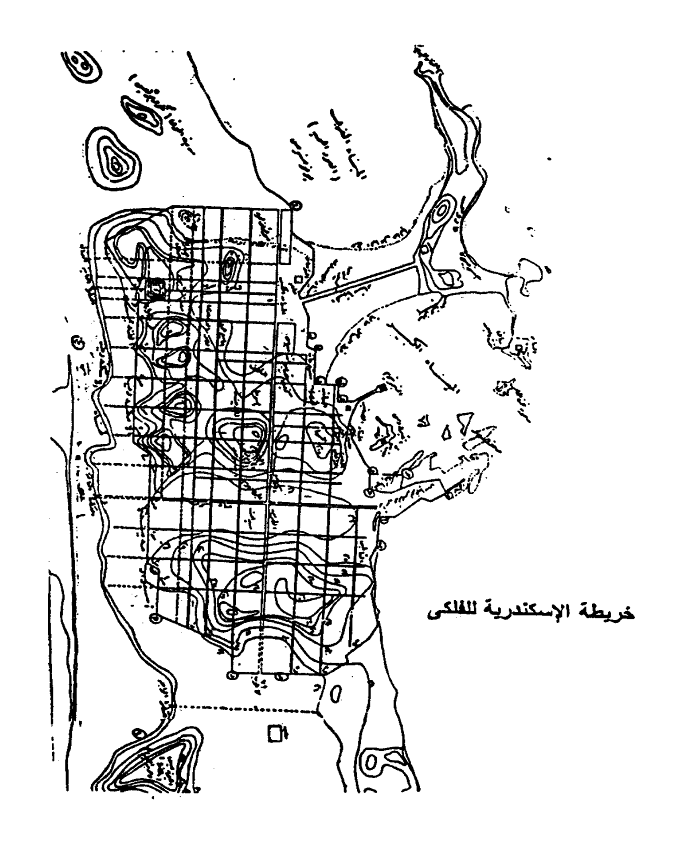


خريطة مصر فى العصرين اليونانى والرومانى

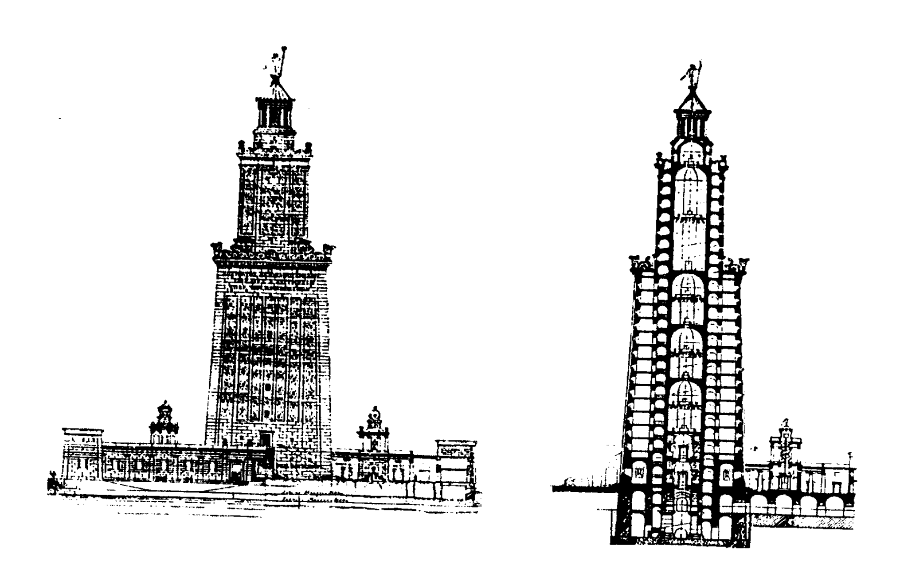


تخطيط مدينـة الإسكندريـة

خـريطة الإسكـندرية القـديمة



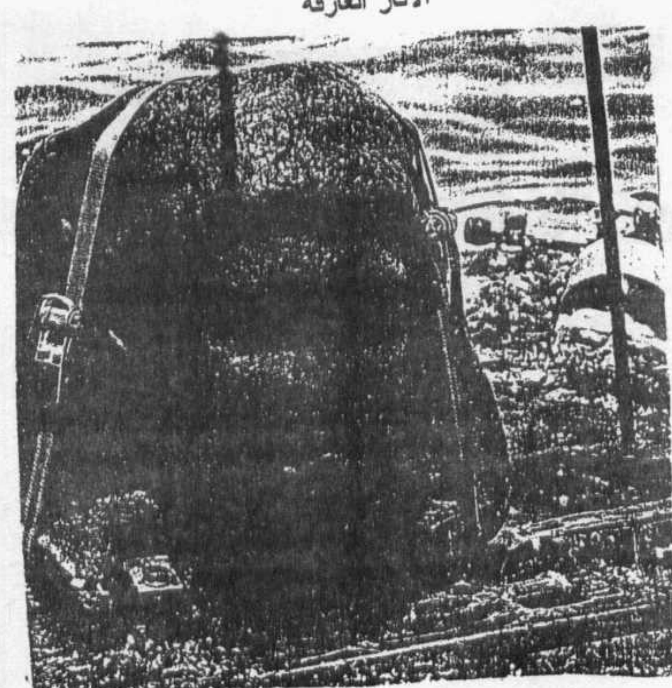
خريطة الإسكندرية للفلكى

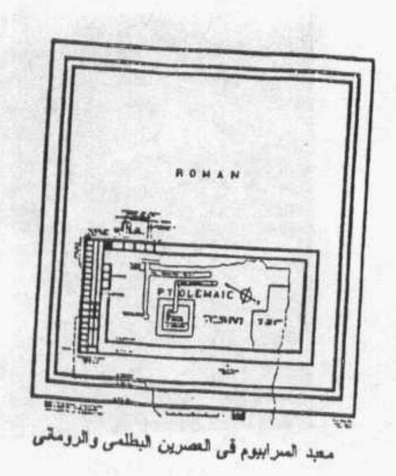


تصور لمنارة الإسكندرية

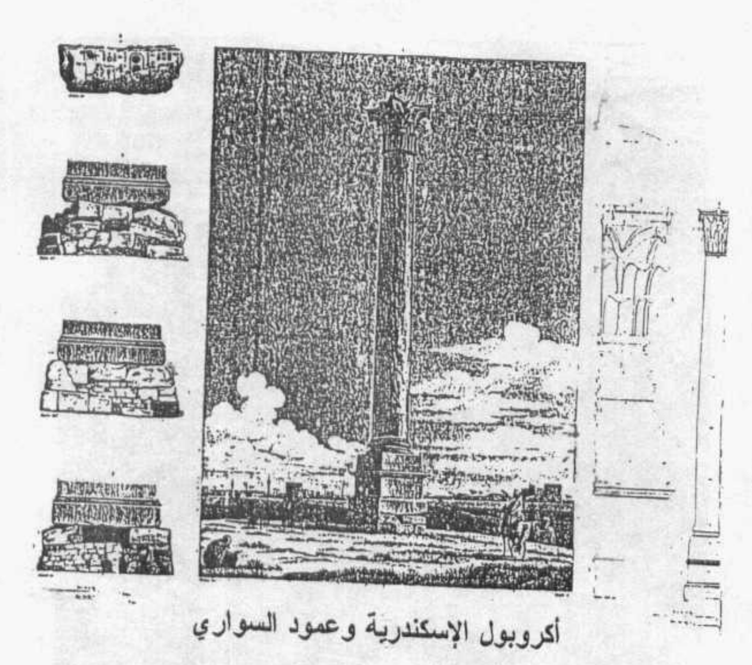


الآثار الغارقة

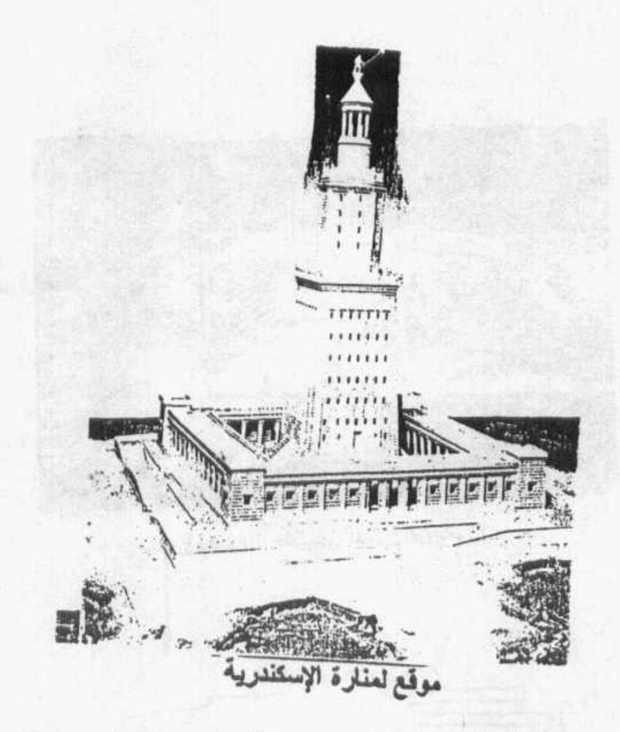




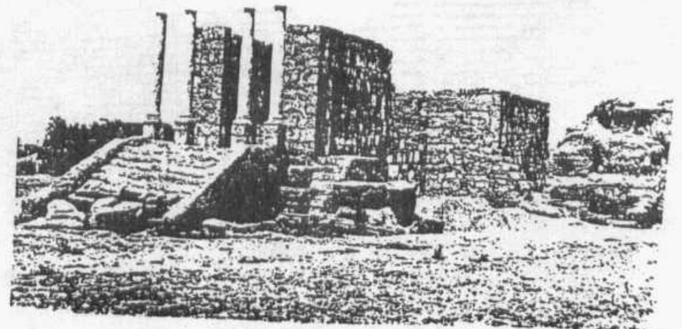
معبد السرابيوم فى العصرين البطلمى والرومانى



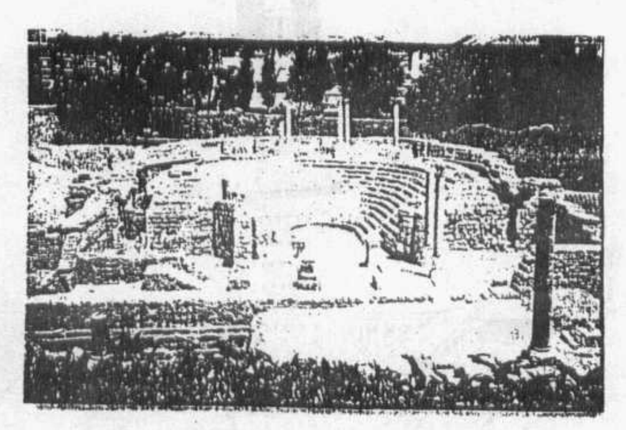
أكروبول الإسكندرية وعمود السواري

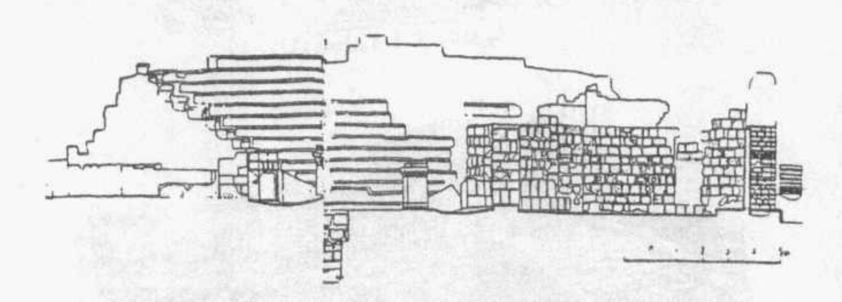


موقع لمنارة الإسكندرية



معبد الرأس السوداء


مدرج كوم الدكة (المسرح الرومانى)


تخطيط المدرج الرومانى

الفصل الثاني

إقليم مريوط

- تقديم
- مدينة تابو زيريس ماجنا "أبو صير"
- مدينة "ماريا"
- مدينة "أبو مينا"

إقليم مريـــــوط

مريوط[١]... أسم يطلق على المنطقة الممتدة غرب مدينة الإسكندرية حتى بلدة "العميد" على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وأسم مريوط مشتق من كلمة مريوتيس Mariotes وهى كلمة يونانية وذلك نسبة إلي عاصمتها الأولى ماريا ومكانها الآن قبالة بلدة "سيدي كرير" Sidi Krier.

وقد أصبحت أبو صير فيما بعد عاصمة لهذا الإقليم بعد أن تنازلت ماريا Marea عن مكانتها الأولى لتصبح في المنزلة الثانية بعد أبى صير Abu-sir.

وينفصل إقليم مريوط عن محافظة البحيرة ببحيرة مريوط التي تحده من ناحية الشرق وهذا الإقليم يمتد في الشمال والشمال الغربي حتى البحر وفى الجنوب الغربي حتى الأطراف الدنيا أو مشارف وادي النطرون Wady Natrun والمجوى الجاف الذي وراء أبى صير.[٢]

ولابد أن إقليم مريوط كان يروى فيما مضى بماء النيل وإلا لما استطاع وحي الإله أمون Ammon إقناع سكان هذا الإقليم بأنهم مصريون إذ يقول لهم: "إن كل البلاد التي يغطيها النيل من فيضاناته هي جزء من مصر وكل أولئك الذين يقيمون تحت مدينة إليفانتين Elephantine ويشربون من مياه هذا النهر هم مصريون".[٣] ونحن لا نشغل أنفسنا هنا بالبحث فيما إذا كان ماء النيل يصل في الماضي لمناطق مريوط بطريق وادي المجرى الجاف أو بطريق أخر لأن هذا يبعدنا عن هدفنا ويتطلب بحوثا طويلة لا يتسع لها الوقت الآن، وسنقتصر على إعطاء فكرة عامة عن هذا الإقليم وتبيان مواقع أهم مدنه كأبي صير (تابوزيريس ماجنا Taposiris Madna) وماريا Marea وفوموتيس التي ما تزال أطلالها موجودة وتسمى بنفس الأسماء القديمة وخاصة أبو صير وماريا. وهذه المناطق هي التي يسكنها الآن عرب رحل ولا يزرعون فيها سوى بعض حقول صغيرة من

(١) Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, p. 121.

(٢) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٣) Herodotos, Historia II 18.

الشعير بفضل الأمطار والتي تنزل هناك بغزارة وكانت هذه المناطق فيما مضى وفيرة الخيرات وكثيرة السكان وكان يسكنها قوماً يُسمون "بالتحنو".(١)

وقد اشتهر هذا الإقليم قديماً بامتياز كرومه التي كانت تزرع على شواطئه وكانت لنبيذه الجيد شهرة كبيرة سواء في أيام الفراعنة أو في أيام البطالمة والرومان حيث كان يصدر كل عام إلي روما بوجه خاص والى المدن الأخرى في الخارج على وجه العموم، وقد تغنى بجمال جوها ونبيذها الشعراء وأقام فيها عظماء الرومان منازل جميلة وكانوا يأتون من روما لقضاء بعض الوقت فيها.(٢)

وفى إقليم مريوط مناطق كثيرة متناثرة بعضها يرجع تاريخه إلى العصر الفرعوني والبعض الآخر من أيام البطالمة والرومان وأهمها في منطقة أبو صير وفى الغربانيات. وقد أشتهر إقليم مريوط في القرون الأولى المسيحية، بسبب وجود كنيسة القديس مينا بها والتي كانت من أشهر الكنائس المسيحية وكان يحج إليها الناس من جميع بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط ومكانها الآن المنطقة الأثرية المعروفة بأسم "أبومينا" جنوب بهيج حيث نجد فيها بقايا الكنيسة الضخمة والأديرة التي كانت تحيط بها والتي سوف نتحدث عنها في الجزء اللاحق.(٣)

تابوزيريس ماجنا "أبو صير"

وهى منطقة أثرية تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وتبعد نحو ٤٨ كيلو متر جنوب غرب الإسكندرية تقريباً من بلدة برج العرب بإقليم مريوط وعلى بعد ٥ كم من قرية مراقيا السياحية الآن. وكانت تسمى في العصور الفرعونية [hieroglyphs] pr-wsir حيث ازدهرت في العصر المتأخر من التاريخ المصري. أما في عصر البطالمة والرومان فكانت تسمى "تابوزيريس ماجنا" Taposiris Magna وقد زالت الآن اكثر بقايا المدينة القديمة ولم يبق منها في حالة جيدة سوى

(١) De Cosson. A., Mareotis. Being a short account of the History and ancient Monuments of the North- Western Desert of Egypt and of lake Mareotis. London 1935, p. 17,19.

(٢) Horace, Odes I 37.

(٣) Grossmann. P., Abu Mina, A Guide to the Ancient Pilgrimage Center, Cairo 1986. pp. 8 ff.

السور الخارجي للمعبد وهو مشيد بالحجر فوق ربوة مرتفعة وقد تخربت أبهاء وحجرات المعبد القديم وشيدت في داخل السور في العصر المسيحي كنيسة مازالت أطلال منها باقية حتى اليوم وقد كانت مركزاً هاماً لعبادة أوزيريس. وعلى مقربة من المعبد نجد بعض أطلال المدينة القديمة والمحاجر والمقابر المنحوتة في الصخر وجزء من جسر بحيرة مريوط والميناء القديم (في الجهة الجنوبية من الربوة) كما يجد الزائر شرق المعبد فنار من العصر الروماني.[١]

المعبد .

ذلك البناء المتسع مربع الشكل ذو الجدران السميكة الذي مازال يرتفع شامخاً فوق قمة التل والذي يطلق عليه البدو أسم قصر البردويل Kasr–el–Bardauil والذي يعتبر قصر Abu Zeit هازم البربر ـ ذلك البناء ما هو إلا معبد الإله أوزيريس Osiris [٢] والذي بفضلة أخذت المدينة أسمها، فأسم أبوصير في الحقيقة يؤكد أن هذا المكان كان من الأماكن المقدسة الخاصة بالإله أوزيريس وتعد تابوزيريس المركز الذي قام منه الوالي المصري بعمل إحصاء لسكان المقاطعة الليبية وكانت أسواقها رائجة حتى أن الإمبراطور جستنيان (القرن السادس ٥٢٧ – ٥٦٥ م.) قام ببناء قصر بها وكذلك أقام حمامات عامة.[٣]

ووفقا لما ذكره كلا من ديوسكوريدس Dioscorides وكذلك بلينيوس Plinius فإن تابوزيريس كانت تنتج أفضل نوعية من النباتات الطبية المعروفة باسم Absinthum marinum والذي كان يستخدم بالذات في الطقوس الدينية لإيزيس Isis وخاصة في العصر الروماني.

وعندما نصل إلي الربوة الشمالية من قرية بهيج تستطيع أن ترى على المدى والى اليسار قليلاً ذلك البرج الذي يقف وحيداً واضحاً للعيان (برج العرب) ...

---

(١) Breccia, Alexandrea. pp. 123 ff.

(٢) Rowe, A., A Contribution to the Archaeology of the Western Desert, in: Bulletin of the John Rylands Library 36 (1953), pp. 128-145; 37 (1954), pp 484-500.

(٣) De Cosson, op. cit., p. 110.

(The Tower of Arabs) وبقايا المعبد الضخم[1] وكما نعلم فإن تسمية أبوصـــير والتي تطلق على المنطقة هي تسمية حديثة والتسمية نفسها تشير إلي أن تلك الأطلال في حقيقتها تمثل مدينة تابوزيريس القديمة، وقد قام عدد من الباحثين الأوائل بطـرح العديد من الأسئلة والاستفسارات حول هذا الموقع خلال القرنين الثامن عشر وأوائل التاسع عشر أمثال Champallion وAnville وغيرهم وفى النهاية تمكنـوا مـن تسجيل جميع الاستنتاجات الصحيحة فضلاً عن أن النقش الذي عثر عليه برتشـيا[2] نفسه خلال الحفائر قدم لنا دليلاً مؤكد على أن الحفر يتم في موقع تابوزيريس وقـد كان النقش مسجلاً على قاعدة تمثال من الجرانيت الأسود والذي كان قد نذره كهنـة تابوزيريس.

النـــقش

χαρην χα ρητος / δυσεβη οι απο /
Ταποσειρεως ιερεις

كما عثر أيضاً خلال الحفائر على العديد من الآثار التـي ترجـع للعصـر البطلمى، أما الآثار الخاصة بالحضارة الفرعونية فنادراً ما نجدها في هـذا الموقـع وبناء على ذلك يجب أن نقبل ــ كحقيقة ــ الرأي الذي ساد في القرن التاسع عشـر بأن المدينة وضواحيها ليست سابقة على القرن الأول من العصر البطلمى أي حوالي ٣٠٠ ــ ٢٠٠ ق.م.[3]

ثم يصبح المشي أكثر سهولة كلما اقتربنا من السهل حيث تغطى بقايا المدينة المنحدر الجنوبي من التل حيث أقيم المعبد بعيداً عن السد (الكوبـري) ليحـد هـذا الجانب من البحيرة والذي أستخدم فيما مضى وكان يمتد قليلاً عبر تابوزيريس.

والمعبد الذي تبلغ أبعاده ٨٦ متر عرضاً ومثلها طولاً قد بنى على الطـراز المصري فقط في الحوائط الخارجية التي مازالت بقاياها قائمة على طريقـة Ashler الكلاسيكية. وكانت الحوائط من كتل من الحجر الجيري Limestone وتبلغ أبعـاد

(١) Nouweir, R., les fouilles de la Zone dAbou- Sir, in: La Revue du Caire (1955), pp. 66-68.

(٢) Breccia, Alexandrea. ad Aegyptum, p. 123.

(٣) Ibid., p. 124.

كل كتلة متر عرضاً ومثلها طولاً، أما أبعاد السور نفسه فارتفاعه كان عشرة أمتار، ونحو ٥٠ إلي ٦٠ سم سمكاً وقد كانت الكتل مصقولة جيداً ومازال العديد من هذه الكتل يحتفظ بآثار حروف وكتابات نحتت عليها.(١)

ويفتح هذا السياج (السور) العظيم بداخلة على مساحة فسيحة متسعة، وقد كشفت الحفائر فقط عن القسم السفلي من الحوائط التي كانت تمثل سلسلة من الحجرات الخلفية الملاصقة للحائط الجنوبي كبقايا لكنيسة مسيحية صغيرة وقد بنيت حنيتها مواجهة للأبراج Pylons وقد استخدم في بناء الكنيسة كتل من الأحجار مختلفة الأحجام والأشكال وتم ربطها بواسطة طبقة من المونة سميكة مع الفراغات بقطع صغيرة من الأحجار.(٢)

ويتكون السور الشرقي للمعبد من صرحين two pylons وبينهما يقع المدخل الرئيسي المؤدى للمعبد وفى داخل هذين البرجين (أو الصرحين) نجد درج ضيق يخترق الجدران السميكة صاعداً إلي أعلى حيث يمكننا من أعلى الاستمتاع بمناظر مدهشة حيث الصحراء والبحر مزيج رائع من ألوان الطبيعة الخلابة التي يندر رؤيتها في أي مكان آخر.(٣)

وللمعبد أيضاً مدخلان أصغر يواجه كلا منهما الآخر وهما في الجانبين الشمالي والجنوبي وتفتح البوابة الجنوبية على سهل صغير مرتفع يؤدى بنا نحو المدينة حيث المنازل قريبة جداً، أما البوابة الشمالية فأنها تفتح مباشرة في اتجاه جانب التل وتتصل بشارع منحدر ينزل في اتجاه السهل والبحر.(٤)

وقد بقيت الحوائط الشمالية والجنوبية بكامل امتدادها وفى بعض منها بقيت بكامل ارتفاعها تقريباً (حوالي ٩ مترات). أما سمكها فهو حوالي أربعة أمتار عند القاعدة ومن أعلى متران فقط وبينما نجد أن الحائط الجنوبي يقف مباشرة على الصخر نجد أن الحائط الشمالي قد زود بإفريز (رصيف) من أحجار ضخمة وقد كان

---

(١) Adriani, Travaux dans la region d'Abousir, in: Annaire du Musée Gréco-Romain III (1940-1950), Alexandria, 1952, pp. 130-131.

(٢) Empereur, Alexandrie redecouverte, pp. 222-223.

(٣) Adriani, op. cit., p. 130.

(٤) Breccia, op. cit., pp. 124-125.

ذلك ضرورياً للحصول على سطح أفقي (مستو). أما الحائط الشرقي فلم يبق منسه تقريباً سوى أطلال ومن المعتقد أنه لم يبق للحوائط حالياً سواء من الداخل أو الخارج إلا أثراً للكسوة التي كانت تغطى سطوحها. والحوائط تقسمها زوايا بـــارزة تصــل لحوالي ٢٥ إلي ٣٠سم والأقسام التي بها بروز (خارجات) تعد أكثر أتســـاعاً (٩م) عن تلك الداخلة قليلاً فهي (٧م) سبعة أمتار.(١)

وعلى جانبي المدخل في الجوانب الخارجية للأبراج pylons توجد أربعـــة دعامات الغرض منها تثبيت سواري الأعلام والرايات عند الاحتفالات ببعض الأعياد المهيبة. و قد طرأت بعض التغيرات على المعبد في بعض الفترات ليستخدم كحصن وقد تأكد ذلك عن طريق أجزاء ضخمة من الأعمدة الدورية ذات القنـــوات fluted Doric columns التي تشكل حالياً الصفوف العليا من الجزء الشمالي الغربي مـــن السور.

برج أبو صير

إذا ما اتجه الزائر صوب التل يرى برجاً جميلاً وفريداً، وأبعاد هذا الـــبرج في الوقت الحاضر هي سبعة عشر متراً من حيث الارتفاع وقاعدته تبدو كرصيـــف مربع مرتفع أبعاده إحدى عشر متراً من كل جانب ويعلو هذه القاعدة طـــابق أخـــر مثمن الشكل، حيث يلتقي كل حائطين متجاورين معا في زاوية وفى الجانب الشـمالي المواجه للبحر هناك آثار لدرج حيث نجد طابق ثالث أسطواني مبنى أعلى الطـــابق المثمن.(٢)

ومن النظرة الأولى نميل إلي اعتبار هذا البناء أثراً جنائزياً وخاصة أنه شـيد في وسط جبانة فضلاً عن أنه يعلو مقبرة متسعة منحوتة تحت سطح الأرض.

ولكن يذهب Thiersch (٣) إلي احتمال أخر عظيم إذ يعتقد أن هـــذا البنـــاء فنار لإرسال الإشارات Light-house أقيم للحماية من أي غزو أو اعتـــداء عـــبر الساحل بين Plinthine وتابوزيريس Taposiris، كما أنه ويرى في هـــذا الأثـــر

(١) Ibid.. p. 125.

(٢) Adriani, op. cit., p. 133 Fig. 63-64.

(٣) Thiersch, Phraos, Figs. 44.49.

بين Plinthine وتابوزيريس Taposiris، كما أنه ويرى في هـذا الأثـر نسـخة مشابهة تماماً لذلك البناء الأقدم والأكثر أتساعاً وشهرة ألا وهو ـ فنار الإسكندرية.

ويعتبر برج أبي صير(١) من أبرز آثار مصر الواقعة شمال الأهرامات وهـو يأخذ شكل منارة الإسكندرية وقد تعددت أراء العلماء في محاولة تفسير الغرض مـن هذا البناء كما سبق وذكرنا وسوف نتناول الآن هذه الآراء بشيء من التفصيل.

فمن الآراء ما يعتبر هذا برج للمراقبة وإرسال الإشارات الضوئية كمنـارة الإسكندرية ولكن التشابه بين البنائين لا يعنى أن برج أبوصير كان يمـارس نفـس العملية التي تقوم بها منارة الإسكندرية.(٢)

ومن أوجه الشبة بين البنائين: يتكون كل منهما من ثلاثة طوابق الأول مربع والثاني مثمن والثالث أسطوانى، لكن على الرغم مـن هـذا التشـابه ألا أن هنـاك اختلافات عديدة بين البنائين:

منارة الإسكندرية Pharos والتي كانت تعتبر إحدى عجائب العـالم القديـم شيدت في عام ٢٨٠/٢٧٩ ق.م في عصر بطليموس الثـاني علـى يـد المـهندس سوستراتوس من جزيرة كيندوس Cnidus.

وكان الطابق الأول مربع الشكل ٦٠ متراً ويرتفع إلي أقل من نصف البنـاء وبه ما يقل عن ٤٠٠ حجرة لإقامة العمال وحفظ الآلات والوقود والطابق الثاني كان مثمن الشكل وارتفاعه ٣٠ متر والثالث مستدير وارتفاعه ١٥ متر يعلوه مصباح أقيم على ثمانية أعمدة تحمل قبة فوقها تمثال كبير لإله البحـار بوسـيدون Poseidon ويبلغ ارتفاع هذا الجزء أيضا ١٥متر.

وكان البناء من الحجر الجيري والأعمدة الجرانيت وحليت أجزاء من المنارة بالرخام والبرونز وكان الارتفاع الكلى للمنارة نحو ١٢٠ متر وكانت وظيفتها إرشاد السفن واستمرت تؤدى هذا الدور حتى الفتح العربي ٦٤١م ثم بدأت تتوالـى عليـها الكوارث إلي أن انهارت تماماً على أثر زلزال في أواخر القرن الرابع عشر وفـي عام ١٤٨٠م. أقام السلطان قايتباى حصناً على أنقاضها بسبب تهديد الأتراك حينئـذ

(١) Ochsenschlager, E.L.,"Taposiris Magna: 1975 Season", Acts of the First International congrass of Egyptology, Berlin, 1979, pp. 503-506.

(٢) Empereur, Alexandrie redecouverte, p. 225.

بغزو مصر، وقد حدثنا عن هذه المقاييس والأوصاف المقريزى الذي أورد فقرة نقلا عن المسعودى، ونحن نسلم بأن مكان المنارة القديم هو نفسه المكان الذي شيد عليه السلطان قايتباى حصنه.[١] والواقع أن شهادة استرابون لا تترك أي مجال للشك في هذا الموضوع. فاسترابون[٢] يقول فى كتابه: "إن الطرف الشرقي للجزيرة يتكون من صخرة محاطة بالماء من جميع الجوانب ويعلوها برج من عدة طبقات شيد بشكل بديع من رخام أبيض ويحمل نفس أسم الجزيرة وقد أقامه المهندس" سوستراتوس Sostratos من جزيرة كينروس محسوب الملوك تحية للملاحين" كما يقول النفش المحفور عليه والوقع أنه على شاطئ منخفض من كل جانب، مجرد من الموانى مزين بالصخور، كان لابد أن توضع علامة مرتفعة حتى لا يغيب مدخل الميناء عن أعين الملاحين القادمين من أعالي البحار ثم يستطرد سترابون قائلاً: "والمدخل الغربي أيضاً ليس سهل المرتقى ومع هذا فهو لا يتطلب الكثير من الحيطة وهو يوصل إلي ميناء أخر يسمى يونوستوس وفى داخلة مرفأ مجوف كبطن الكف ومغلق، أما الميناء الذي يميزه برج المنارة فهو الميناء الكبير والميناءان الآخران ملاصقان له عند طرفيهما ولا يفصلهما عنه سوى الطريق المسمى هيبتاستاديوم. وهكذا نرى من هذه الفقرة من كتاب استرابون أن موضع منارة الإسكندرية قد تحدد بصفة قاطعة فوق صخرة حصن قايتباى في الطرف الشمالي الشرقي لجزيرة فاروس.

كما يتحدث عن هذه المنارة آخرون مثل أبن جبير في "رحلته" وفلافيوس جوزيفوس الذي يقول أن منارة الإسكندرية تشبه برج فازائيل phazael بالقدس حيث توجد شعلة دائمة الإضاءة لإرشاد الملاحين.

هكذا وصف هذا البناء الضخم الشهير ورغم ما وصلنا من معلومات تصفه لنا عن طريق الكتاب والمؤرخين ألا أن برج أبوصير يعد أهم دليل وصلنا للإشارة لمنارة الإسكندرية نظراً للتشابه بينهما في الشكل وإن اختلافا في بعض المقاييس وكذلك في الغرض الذي خصص له كل من البناءين فقد تعددت الآراء لتفسير الغرض من برج أبو صير واستخداماته:

---

(١) انظر الجزء الخاص بفنار الإسكندرية.

(٢) Strabo, Geographika XVII.6.

أ- منارة (مثل منارة الإسكندرية).(١)

ب- برج للمراقبة.(٢)

ج- برج لإرسال الإشارات الضوئية.(٣)

أما عن تفسير هذه الاستخدامات فهناك استحالة لممارسته تلك العمليات التي كانت تتحقق في منارة الإسكندرية وذلك للأسباب الآتية:

١- لم يكن ليشغل الضوء في أعلاه حيزاً كبيراً نظراً لضيق المكان فلا يتسع لوجود الوقود بوفرة وباستمرار كذلك ضيق السلم الحلزوني مما يصعب وصول الوقود.

٢- أن برج أبوصير كان بإمكانه تلقي الإشارات الضوئية من منارة الإسكندرية فلم يكن بمقدوره الرد عليها كما لم يكن هناك أبراج في الطريق بيفة وبين الإسكندرية لتتولى نقل الإشارات منه وكذلك لم يكن برج أبوصير يقع على البحيرة أو على البحر ليستخدم كمنارة للملاحة كما هو مألوف في منارات العالم.

٣- لم يستخدم كبرج للمراقبة لأنه كان عليه مراقبة الصحراء الغربية حيث أنه أقيم بعد بناء المعبد فكان أولى أن يبنى غرب المعبد لا شرقه لأن أسوار المعبد وأبراجه تحول دون وضوح الرؤية أو مراقبة أي هجوم يأتي عن طريق الغرب، ثم أن أبراج المعبد كافية لعملية المراقبة.

إذن فالرأي الأخير هو الصحيح وهو أنه شاهد قبر بنى بهذا الشكل للفت الأنظار لأهمية الجبانة وخاصة أنه يتوسط جبانة الإله أوزيريس كما أنه يقوم فوق مقبرة.

(١) Thiersch, op. cit., Figs. 44,49.

(٢) Forster, Alexandria, pp. 133-137.

(٣) De Cosson, op. cit., pp. 112-113.

مـدينة مـاريا

هي ميناء قديم علي الساحل الجنوبي لبحيرة مريـوط علـي بعـد ٤٥ ك.م جنوب غرب الإسكندرية وقد ورد ذكرها لدي الكتاب اليونان(١) والرومان(٢) القدامـى ويبدو أن اسم ماريا اشتق من اسم مدينة mrt في اللغة الهيروغليفية وتعني مينـاء. وقد عين محمود الفلكي(٣) موقع المدينة القديمة استناداً إلى بطلميوس الجغرافي.

موانئ ماريا

تعتبر موانئ ماريا أكثر الآثار وضوحاً علي طول شواطئ البحيرة ويوجـد ثلاثة أو أربعة(٤) السنة تبرز داخل المياه تكون ثلاثة مواني متجاورة جنبا إلى جنـب مكونة الميناء الشرقي ثم الأوسط ثم الغربي وقد بنيت الأرصفة في الميناء الثاني من قوالب من الحجر الجيري المستطيلة واستعمل الملاط الأحمر وخلط بشقف الفخـار، هذا الصف من القالب يقف علي صف آخر ربط بالبلاط الأبيض وهذا يدل علـي أن الطبقات السفلي كانت هللينستية بينما كانت الطبقة العليا ذات البلاط الأحمر رومانيـة حيث أن البلاط الأحمر لم يكن معروفا في العمارة الهللينستية. هذا الرصيف يشـكل الجانب الغربي للميناء الأوسط علي امتداد الساحل من الشرق للغرب متعامدا علـى شارع رئيسي يبلغ عرضه١٢ م وهو مرصوف بقوالب مستطيلة من الحجر الجـيري وربما يكون هذا هو الشارع العرضي Decumanus.(٥) أما Cardo وهو الشـارع الطويل الذي يتعامد Decumanus ويمتد علي مصرف المياه مـن الشـمال إلـى الجنوب حيث يصب مصرف المياه في الميناء الأوسط وطول ضلع المصرف ١/٢ م وكما هو معتاد في المصارف الرومانية كان مغطي بطبقة سـميكة مـن البلاسـتر الأحمر ويمتد ١٥ سم تحت الأرضية المرصوفة لشارع Decumanus الذي ظـل

---

(١) Herodotes, Historia II 18, 30; Thucydides, Hitoriae I 104; Strabo, Geographika XVII 799.

(٢) Virgilius, Geographia II 91; Horace, Odes I 37, 14.

(٣) محمود الفلكي، المرجع السابق، ص ص ١٨٠-١٨١.

(٤) De Cosson, op. cit., pp. 134 f.

(٥) El Fakharani, op. cit., p. 178.

مستعملا في العضر البيزنطي بينما لم يستمر العمل بشارع Cardo في العصر البيزنطي.[١]

عثر على كنيسة بيزنطية مبكرة [٢] ذات طراز بازيليكى تمر فوق مصرف المياه الروماني ومن الملاحظ أنه على امتداد الحائط الجنوبي لشارع Decumanus توجد منصة لحماية المارة من الأمطار وحرارة الشمس ويرتكز سقف هذا الرواق في جانبه الشمالي على قوالب من الحجر تدعم دعامات خشبية أو حجرية بينما جانبه الجنوبي يرتكز على الحوائط الشمالية لسلسلة الدكاكين البيزنطية ونلاحظ أن الرواق يرجع للعصر البيزنطي وهو لا يمتد بطول Decumanus.

ومن الملاحظ أن الثلاثة أرصفة [٣] الموجودة بالغرب تبرز داخل البحيرة وتتصل بالكورنيش أو تقابل Decumanus و يوضح عرض هذا الشارع الهائل حجم البضائع وحركة المرور في المدينة خاصة بعد الإضافة التي حدثت في العصر البيزنطي وهى الأرصفة ذات القناطر لأن أرصفة المدخل الغربي والمدخل الأوسط كانت متصلة بالكورنيش و Decumanus ، وهذان المدخلان كانا يستخدما للبضائع الآتية داخل المدينة أو الخارجة منها.

الرصيف الثالث الغربي شيد إلى الشمال من قطعة أرض تمتد داخل البحيرة الشرقية للمدخل الأوسط.

أما الرصيف الرابع فيتصل بجزيرة تقع في البحيرة إلي الشرق من اللسان وتكون الجزيرة بالإضافة إلي الرصيف المتصل باللسان والأرصفة الواقعة بينهم جميعا المدخل الشرقي، وهذا المدخل أكثر أهمية وأثاره حيث أنه يختلف عن المدخلين الآخرين في البناء والوظيفة. وكانت السفن التي تدخل إلي المدخل الشرقي يمكنها أن تدور بسهولة وتدرك المدخل من خلال نفس الميناء.

نظرا لأن المدخل واسع فليس هناك عائق أمام حركة المرور خلال مدخل الميناء حين تدور السفن في طريقها للخروج من المدخل. في المحطة الثانية من المبني في الميناء الشرقي مبني رصيف مستقيم يبلغ طوله ١كم يمتد من الشمال إلي

(١) Ibid., pp. 178-179.

(٢) Ibid., p. 179.

(٣) Ibid., p. 179.

الجنوب يوازي الساحل الشرقي للسان بالقرب منه وذلك لتوسيع المدخل، وهذا الرصيف الجديد ينتهي علي بعد قصير من جزيرة صغيرة إلي الجنوب وبذلك يضع بينه وبينها ميناء آخر جنوب الرصيف، يتصل هذا الرصيف الذي يمتد من الجنوب إلي الشمال في جانبه الشمالي برصيف آخر يمتد من الجزيرة الشرقية إلي الساحل الشرقي من اللسان ليسمح بمرور السفن التي تبحر داخل الميناء من خلال المدخل الشمالي، وقد أزيل الجزء من الرصيف الذي يربط الساحل الشرقي من اللسان عند نقطة الاتصال بالرصيف ولذلك تبحر السفن داخل هذا الميناء الشرقي في اتجاه واحد. وكانت السفن تدخل في مدخل الميناء الشمالي وتترك الميناء عن طريق بوغاز في الجنوب وهكذا أصبح لدينا One way Traffic وهذا فريد من نوعه فضلا عن أن السفن لا يمكن أن تدور في الجزء المحصور بين الرصيف الممتد واللسان بدون أن تعوقه المرور لذا كان لا بد من سيرها في اتجاه واحد ونظرا لأنه لا يوجد رصيف يرتبط باللسان وبسبب الأرصفة الطويلة الفريدة في هذا الميناء والذي يعتبر من أهم مواني ماريا حيث تقع الإسكندرية وهي العاصمة شرقه كما أن له وظيفة مختلفة عن الميناءين الغربيين لأن البحر قريب من النيل فهذا الميناء كان ميناء ترانزيت.(١)

وقد كانت البضائع التي تأتي من البحر المتوسط وأوروبا بالسفن تفرغ حمولتها في هذا الميناء علي الرصيف الطويل حتى تحمل هذه البضائع علي السفن النهرية مرة ثانية لتبحر في النيل، وحتى لا يتعطل المرور فإن الجزيرة التي تقع في الشرق إلي الجنوب من الجزيرة الكبيرة عند الرصيف الرابع بني منار من كتل مستطيلة من الحجر الجيري وصلت بمونة حمراء وأستعمل في بنائه الطوب المحروق، وموقعه بين الرصيف الممتد للناحية الغربية في اتجاه اللسان وبين الرصيف الشمالي في اتجاه الجزيرة.(٢)

والجزيرة الكبيرة التي تقع في الشمال كان بها قصر حاكم ماريا وحتى نؤكد ذلك فقد وجدنا في الميناء الشرقي في الإسكندرية قصر البطالمة وأهم مباني المدينة

(١) Ibid., p. 181.

(٢) Ibid., p. 181.

ولذلك نجدها في ماريا في شكل مباني من الحجر ذات أهمية وعمود جرانيتي علـــي اللسان المقابل للميناء الشرقي.

في الرصيف الثاني كان اتجاه الكتل طولي وعند نهاية الرصيف وجدنـــا أن اتجاه الكتل دائري والسبب في ذلك يرجع إلي أن مكان هذه الكتل كان يوجـــد فنـــار ولذلك ظهرت قاعدته والهدف من وجوده عدم اصطدام السفن بالرصيف ومما يؤكـــد أنه فنار وجود Aches ورماد متفحم.

مصنع النبيذ Wine Factory

عثر علي مصنعين للنبيذ في ماريا جنوب سلسلة الجبال إلا أن أهم مصنـــع يقع وسط المدينة وقد تحددت وظيفة المبني بعد بداية الحفر وقد عـــثر علـــي أربـــع طبقات من المونة الحمراء كانت مخلوطة بكسرات فخار علي هيئـــة بـــودرة وقـــد غطيت بها جوانب الحوض في المبني، وهذه الطبقات دليل واضح علي أن الحـــوض بني لتجميع سائل ذو أهمية وليس لجمع المياه الغير نظيفة أي أنـــه ليـــس حـــوض استحمام، إذ أننا نجد في الحمامات طبقة أو طبقتين علي الأكثر من المونة الحمـــراء تغطي جوانب الأحواض.(١) ورجوعا إلي كتابات الشعراء اليونان والرومـــان فقـــد امتدح الشعراء نبيذ ماريا وقد تحدث كل من فرجيل(٢) (القـــرن الأول ق.م) وأوفيـــد (القرن الأول الميلادي) عن نبيذ ماريا وكذلك أثنايوس(٣) وهو إغريقي عـــاش فـــي القرن الثاني الميلادي وقال هذا الخمر كان محببا لدى كليوباترا(٤) وعلي هـــذا فقـــط اتضحت الرؤية، فهذا المبني هو مصنع للنبيذ ويتكون من حجرتين لعصر العنب.

(١) Ibid., pp. 182-183.

(٢) Virgilius, Geographia II 91.

(٣) Athenaios, Δeιπνοσοφισται, I 33.

(٤) ذكر هوراس أن كليوباترا كانت تشرب خمر ماريا بنشوة شديدة.

Horace, Odes I 37,14.

الحجرة الكبيرة(١)

أرضيتها تنحدر تجاه المركز في اتجاه فتحة من الرخام Spout تنتهي برأس أسد أما الركنان اللذان في الجانب الشمالي من الحجرة بشكل ربع دائرة ليسمح للعصير أن يجري تجاه المركز وقد كسيت جدران وأرضية الحجرة بأربع طبقات من المونة الحمراء.

الحجرة الصغيرة(٢)

أصغر وبها قاعدة دائرية في الوسط يحتمل أنها للعصر باليد ولها قناة لتنقل العصير لتصب في نفس الحوض الذي يتجمع فيه العصير من الحجرة الكبيرة وقد كسيت جدرانها وأرضيتها بأربع طبقات من المونة الحمراء. ونظرا لشهرة نبيذ ماريا فلابد وأنه كان يتم عصر أنواع مختلفة من العنب وخلطها، وبناء علي ذلك كان يتم عصر كمية كبيرة لنوع من العنب بالقدم في الحجرة الكبيرة مع كمية صغيرة من نوع آخر باليد في الحجرة الصغيرة ثم يجمعان في الحوض وهو علي شكل مربع كبير.

الحوض(٣)

نظرا لأن حوافه لم تكن صلبة أو قوية فقد تم تقويتها بكسرات فخار ونظرا لأهمية السائل المتجمع فيه تم عمل خدوش في الجوانب حتى تتماسك معها المونة الحمراء ثم أضيفت أربع طبقات من المونة.

تنحدر جوانب وأرضية الحوض تجاه المركز حيث يوجد حوض آخر أصغر وعميق يتجمع فيه فضلات العنب (بذر – جلد).

يحاط الحوض الكبير من جميع الجوانب بحافة عريضة تشبه الرف وهي تنخفض قليلا عن Spout ويوجد في أحد الجوانب ثلاث درجات – غير أنه في الجانب الشمالي توجد درجة كبيرة في كل ركن وتؤدي الدرجات الثلاثة من الرف الشمالي لأرضيه الحوض الكبير – وهي لتنظيف الحوض حتى يقف عليها من يقوم

(١) El Fakharani, op. cit., pp. 183 f.

(٢) Ibid., p. 184.

(٣) Ibid., p. 184.

بالتنظيف. بالمقارنة مع بعض مصانع النبيذ التي في كوم تروجا جنوب الإسكندرية فمن الواضح أن الأرفف كانت لوضع ألواح خشبية تثبت عليها قطعة قماش لتنقية السائل المتجمع في الحوض.

أعلي حافة الحوض فوق الرف الشمالي عثر علي قمعين حفرا علي درجة Podium مستطيلة وصغيرة في منتصف الجانب الشمالي من الأرض المبلطة أعلي الحوض، ويفتح القمعان علي الحائط الشمالي من الرف الكبير بفتحة، كما يوجد في الجانب الشمالي أيضا من الحوض أعلي الأرض المبلطة علي مسافة متر واحد من الدرجة المستطيلة درجتان صغيرتان واحدة في كل جانب يوضع Amphora علي كل منهما. لم تكمن شهرة نبيذ ماريا في خلط نوعين مختلفين من العصير فقط ولكن كان العصير في حاجة لإضافة نكهة للطعم والرائحة فكانت أحد الأواني Amphora تحوي علي عصير نكهة الطعم والأخرى عصير نكهة الرائحة من أزهار معينة وذلك وفقا لنسب معينة.

وقد اكتشفت في منطقة أبو مينا المجاورة مصانع نبيذ من نفس الطراز ترجع إلى القرن الخامس / السادس الميلادى.(١)

المنزل البيزنطي في ماريا

يقع المنزل البيزنطي على بعد ٢٠٠ متر شمال غرب مصنع النبيذ وفي منتصف المدينة تقريبا، ويطل البيت من جهة الشمال على البحيرة أما مدخل البيت فنجدة من الجهة الشرقية للمنزل ويبدأ المرء في دخول المنزل بفناء خارجي مبلط بحجر جيري يقودها إلى مساحة الفناء.

ويقع المدخل الرئيسي في الربع الأخير للجهة الشرقية، ونجد هنا المدخل على شكل عقد متأثرا بالعمارة الرومانية مع وجود Keystone وطريقة البناء نجدها بواسطة مونه سميكة ذلك مثلما كان متبعا في العمارة البيزنطية. وبعد ذلك يتم دخول باب المنزل عن طريق صالة أخري مستطيلة الشكل مبلطة ربما بالرخام الأبيض، وفى بداية المدخل نجد دعامتين جانبيتين ومن المحتمل انهما كانا يحملان عقد أخر أو ربما كانت تحمل سقف الصالة التالية للمدخل.(٢)

(١) Ibid., p. 184.

(٢) E. Fakharani, op. cit., p. 184.

وبعد ذلك نجد مدخلا آخر منكسرا يؤدى إلى الفناء الكبير في المنزل واستخدام المداخل المنكسرة في العمارة البيزنطية ليس له وجود في منازل ديلوس وبومبى ويمكن القول بأن الطبيعة الصحراوية حتمت وجود هذا النوع من المداخل لكي تحمى المنزل من الغبار والأتربة. ومع الدخول من المدخل المنكسر نجد الفناء الكبير البروستيل Peristyle الذي له مدخل من الجهة الشمالية من المنزل وتحيط أعمدة دائرية بعضها رخامي والأخر جصى وأرضية هذا البروستيل مبلطة بالرخام بمقارنتها بمنزل بانزا في بومبى حيث أرضية البروستيل فيه من الفسيفساء. وعلى أركان البروستيل "ماريا" نجد أربع دعامات تساعد في حمل سقف الممرات، أعمده الفناء عددها ٣×٦ وفي الجهة الغربية منه نجد مصطبة مربعة ومغطاة بطبقة من الألباستر الأحمر لعدم تسرب المياه ومن المرجح إنها حوض لتجميع المياه متأثر بالمنازل اليونانية مثل منزل ديلوس(١) وداخل الحوض يوجد فتحة تؤدى إلى حوض صغير يرجح انه خاص بتنقية المياه واستعمالها. وهناك مجارى ضيقة للتخلص من مياه الأمطار في أرضية البروستيل ومتجهة إلي المنطقة الغربية.

في مواجهة البروستيل والمدخل توجد حجرة في أرضيتها امتداد المجرى المائي الذي يؤدى إلى خارج المنزل، وعلى يمين تلك الحجرة توجد حجرة مدخلها من صالة ضيقة مسقوفة تحيط بالبروستيل ويطلق عليها كما ذكرنا اسم alae، وتوجد حجرة علي يمين الحجرة السابقة وجد بها مصطبتان ربما كانت لوضيع تماثيل أو للجلوس عليها. ومن الملاحظ هنا تغطية الجدران بالجص وهذا ما كان شائعا في العصر المسيحي الذي يميل إلى البساطة، وفى شرق الحجرة السابقة نجد الحجرة الرئيسية وهى مفتوحة على البروستيل من خلال alae بأكبر فتحة مما يدل على إنها الحجرة الرئيسية حيث تقع في منتصف البروستيل، ويحتمل إنها تسمى حجرة التابلينوم Tablinum وهى حجرة الاستضافة والاستراحة نظرا لكبر مساحتها.(٢)

ويلي هذه الحجرة حجرات مستطيلة الشكل وصغيرة تفتح على الصالة الضيقة المطلة على البروستيل وفى إحداهما مصطبة وفى الحجرة الثانية نجدها أكبر بقليل ونجد مدخلين صغيرين يؤدى أحدهما إلى سلم يحتمل أنه يؤدى إلى خارج

(١) Ibid., op. cit., p. 134, 159.

(٢) E. Fakharani op. cit., p. 185.

المنزل مثل المنازل اليونانية، أو ربما إنها سلالم تؤدى إلى إحدى الطوابق العليا ويرجح الرأي الأخير نظرا لسمك الحوائط حيث يحتمل وجود دور علوي آخر في الأركان فقط مثل منزل ديلوس.[١]

وعلى يسار المدخل الرئيسي نجد هناك حجرة مربعة ذات مدخل ضيق أرضيتها ذات طبقة ملساء مزودة برسومات على شكل الصليب تقريبا باللون الأحمر وهذه الحجرة صغيرة الحجم جدا ومزودة بحنية من الجهة الشرقية ومدخل هذه الحجرة أعلي من الأرضية ويفتح على البروستيل وربما تكون هذه الحجرة خاصة بالعبادة ومتأثرة بالحجرات الخاصة بالآلهة في المنازل اليونانية الرومانية القديمة. والحنية هنا تدلنا على استخدامها للعبادة. وإذا اتجهنا إلى الجنوب في المنزل من خلال المدخل الذي يقع على البروستيل نجد صالة وسطى طويلة تربط الجهتين الشمالية والجنوبية من المنزل وهى ممتدة من الشرق إلى الغرب وتنتهي من جهة الشرق بحنية كبيرة بينما تطل من الغرب على ممر ضيق من alae. أما الحنية فهي تعطى شكلا للصالة شبيها بالنظام البازيليكى الرومانى المسيحى. كما نجد هناك مكان بجانب الحنية ربما لوضع تماثيل، وعلى يمين الحنية توجد مقاعد ربما كان يوجد مثلها من اليسار.[٢] أما عن يمين الحنية فتوجد غرفة مشابهة للغرفة ذات الأرضية باللون الأحمر وجدنا نفس الرسومات على الأرضية إلا إنها لا توجد به حنية من الجهة الشرقية ربما كانت موجودة وأزيلت أثناء الحفر، ويقابل الصالة الطويلة من الجهة الغربية حجرة مربعة عادية.[٣]

وإذا انتقلنا جنوبا من خلال هذه الصالة الطويلة فنجد بابا موازيا للباب الموجود على البروستيل الآخر في الشمال، يؤدى هذا الباب إلى البروستيل الجنوبي يحيط به أيضا صالة صغيرة alae وعدد أعمدتها ٦×٥ وهو أكبر من الأخرى الشمالية. وتوجد أيضا أربع دعامات ويتوسط البروستيل حوض مستطيل الشكل لتجميع المياه. وتجميع المياه في الحوض كان يتم من خلال قنوات حول هذا الحوض وهناك قناة أخري تؤدى إلى بئر. أما البروستيل فنجده يرتكز على الحائط الأمامي

(١) Vallois, op. cit.

(٢) E. Fakharani, op. cit., p. 185.

(٣) Ibid.

للحجرات بواسطة أروقه alae فتصله بالجناح الشمالى للبيت، ومـــن هنـــا نجـــد إن alae هو الممر الوحيد الواصل بين الجهة الشمالية والجنوبية من الناحيـــة الغربيـــة فقط. وهناك حجرة تقع في الجـــهة الشمـــالية الغـــربية مـــن المنـــزل وهى مـــبنية على طـــريقة opus incertum وتظهر لنا طبقة رقيقة من المونة البيضـــاء التـــي غطت الحجرة كما توجد بها مصطبة حجرية على الحائط الشمالي، نجـــد أن هـــذه الحجرة هي الوحيدة التي بقيت لنا جدرانها ذات طبقة من الجص الأبيض مما يرجـــح إنها حظيت بعناية خاصة.(١)

والمصطبة في هذه الحجرة ذات فتحات بجوار بعضها يحتمل أنـــها مواقـــد للتسخين، ويمر تحت هذه الحجرة نفق يشبه في تكوينه النفق الذي يمر تحت حجـــرة المطبخ الخاص بعملية التسخين والاشتعال، مما يؤكد استخدامها كمطبخ، وقد وجدت بعثة الكشف في هذه الحجرة العديد من الأباريق، الأوانـــي والقـــوزات والطاســـات الخاصة بالمطبخ.(٢)

ومن ذلك نجد إن المنـــزل له حجرتـــان للطهى فالحجرة الأولى في الجـــانب الجنوبي الغربي والأخرى على يمينها بقليل وتتكون من جزئيـــن أحدهمـــا للطـــهى والآخر للتخزين وهى الأخرى تنقسم إلى جزء منكسر من المباني. فنجد به أمـــاكن للتسخين تمتد إلى الحمام الملاصق للحجرة من الجهة الشرقية. أما الحمام فهو مربـــع ارتفاعه متر واتساعه متر واحد ويأخذ شكل الحوض وبداخله مقعد مبنى ومقعد آخر خارجة استعمل كدرجة للدخول والخروج من الحمام، كما نجد ثقبين لتصريف الميـــاه أسفل الحمام عن طريق قناة مغطاة، أما الحمام نجده مثل الأحواض يكســـوه طبقـــة سميكة من الألباستر الأحمر.(٣)

وشرق الحمام نجد مجموعة من الحجرات الصغيرة عددها ٥ حجرات يحتمل إنها حجرات للنوم تفتح على البروستيل مباشرة وأمامـــها نجـــد أحـــواض للـــزرع والزهور وهى تقع أسفل البروســـــتيل لتزيينـــه.

(١) Mckay, op. cit., p. 35.

(٢) كان للمؤلف شرف الكشف عن أكثر من ثلاثين إنـــاء للطبـــخ فـــى يـــوم واحـــد هـــو يـــوم ١٩٧٨/١/١١.

(٣) E. Fakharani, op. cit.. p 185.

وقد وضعت أعمدة البروستيل بعناية بحيث نجدها لا تعوق امتداد الأبـــواب من الحجر الجيري والرخام ومختلفة الشكل وذات قواعد حجرية متلائمة مع البيئـــة الصحراوية.

وفى الجانب الغربي للبروستيل الجنوبي نجد قرص حجري يقال أنه استخدم كمعصرة للنبيذ ويمكن أن يقال انه استخدم كطاحونة للحبوب يديرها حيوان يربط في الثقوب الموجودة في الداخل. وبجوار هذا الحجر الدائري نجد مبنى مغطى بالألباستر الأحمر يحتوى على أربعة أقماع مبنية من الحجر وعلى ممر منحدر منها تقع ثقوب في الوسط تؤدى إلى قناة ضيقة مغطاة تنتهي خارج الواجهة الغربية فـــي حـوض مستدير مغطى بالألباستر الأحمر، وهذه الأقماع وضعت كمعايير للنبيذ والتكهة ممـا يدل على وجود علاقة بين هذا المنزل وبين مصنع النبيذ.[١]

أما واجهة المنزل الخارجية الغربية فتتكون من نفقين ذات سقوف جمالونيـة متأثر بالفنون اليونانية وذات نوافذ وهمية، ويذكر لنا الفحزاني أن هذه النوافذ الوهمية قد بنيت متأخرة عن الحجرات التي خلفها ويؤكد ذلك أنها تخفى وراءها طبقة مونـه بيضاء كانت الواجهة الأساسية للمنزل، ونجد أيضا ملاحظات هامة في الأساســيات الخاصة بالمنزل والتي تبلغ عمقها اكثر من مترين مما يرجح وجود طـابق علـوي للمنزل أو شرفة عالية يصعد إليها بواسطة سلالم توجد في الجهة الشرقية وســلالم أخرى توجد بجوار حجرة المطبخ من الجهة الغربية، ويؤكد ذلك أيضا سمك الحوائط الذي يبلغ عرضها في بعض الأحيان اكثر من ٥٠سم، كما يوجد عقود فوق النوافـذ الجمالونية مما يوحي بوجود مبنى علوي يرتكز على هذه العقود.[٢]

وفى حديث قصير منه حول تأريخ المنزل بالتحديد ذكر روديفتش ما يلي:

١- هناك نظام جديد في طرز بناء المساكن خلال العصور البيزنطية وهذا الطـراز الجديد يسمى Opus Africanum وقد انتشر خلال العصور البيزنطيـة منـذ القرن الثاني الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي في شمال أفريقيا لذا سـمى بهذا الاسم، واستخدم ذلك الطراز خلال القرن الثالث الميلادي في مصر ومثـال

(١) Ibid., p. 186.

(٢) Ibid.

على ذلك في كوم الدكة وأبو مينا ومدينة طوكره في ليبيا ومدينة الأصنام في الجزائر. وهذا الطراز يتركب من جنبين طوليين ترص الأحجار فوق بعضها في صفين وبينهما صفوف متنوعة من الأحجار على النظام القديم. ويوجد ذلك النظام في الجزء الغربي من البيت عند النفق الأول الجمالوني الجنوبي والذي رجح أن ذلك الجزء من البيت يرجع إلي القرن الرابع الميلادي أسوة بمنطقة أبو مينا ومدينة طوكره.

٢- يذكر روديفتش أن المنزل البيزنطي في ماريا يرجع إلي الفترة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي نظرا لتشابه ذلك الطراز في مناطق عديدة منها كوم الدكه ومدينة طوكره في ليبيا ومدينة أبو مينا.

منطقة "أبو مينا"

مقدمة

إن منطقة الآثار التي تقع عند الحافة الشمالية للصحراء الغربية التي يطلق عليها بدو المنطقة اسم (أبو مينا) أو علي نحو أدق أبومنا والتي كانت فيما مضي قرية صغيرة حيث كان مدفن القديس مينا مقدسا منذ أواخر العصور الرومانية، وكانت هذه المنطقة حتى العصور الوسطي المبكرة أهم مركز مسيحي للحج في مصر.

والطريق إلي هذه المنطقة يقع غربي الإسكندرية في محاذاة محطة بهيج تقريبا يمكن الوصول إليها بالسيارة بواسطة الطريق الإسفلت الذي يتفرع من الطريق الصحراوي شمال العامرية متجها إلي الغرب حيث يوجد مدق صحراوي معبد واضح المعالم يمتد لمسافة ١٢كم في اتجاه الجنوب حتى يصل إلي منطقة الآثار.

وقد اكتشف هذا المكان عام ١٩٠٥ علي يد عالم الآثار الألماني كوفمان C.M.K aufmann (١) حيث تمكن في صيف عام ١٩٠٧ من الكشف عن أجزاء كبيرة منه.

وفي خلال عشرات السنين التالية جرت محاولات قليلة للتنقيب في المنطقة علي فترات متباعدة قام بها المتحف اليوناني الروماني في الفترة من ١٩٢٢–١٩٢٩، والعالمان الألمانيان(٢) W. Deichmann و A. Von Gerkan (١٩٣٦) والعالم الإنجليزي(٣) J. B. Ward Perkins (١٩٤٢) والمتحف القبطي بالقاهرة فيما بين ١٩٥١–١٩٥٢(٤) ومنذ عام ١٩٦١ يقوم المعهد الألماني للآثار بالقاهرة (٥) بالتنقيب في

---

(١) Kaufmann, C.M., Bericht über die Ausgrabungen der Menasheiligtümer in der Mareotiswüste, November 1903- Juni 1906 Cario 1906. Id., Zweiter Bericht über die Ausgrabuungen der Menasheiligtümer in der Mareotiswüste, Die Sommerkampagne Juni-Novmber 1906, Cairo, 1906.
Id., Dritter Bericht über die Ausgrabungen der Menasheiligtümer in der Mareotiswüste, Abschluss der Ausgrabungen, Cairo, 1908;
Id. Der Menastempel und die Heiligtümer Von Karm Abu Mena in der Mariut-wüste, Ein Führer durch die Ausgrabungen der Frankfurter Expedition, Frankfort, 1909;
Id. Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der altchristlichen Ägypter in der westalexandrinischen Wüste. Ausgrabungen der Frankforter Expedtion am Karm Abu Mina 1907-1909, Bd. I, Leidpzig 1910;
Id, Die Heilige Stadt der Wüste. Unsere Entdeckungen, Grabungen und Funde in der altchirstlichen Menasstadt, Kempten, 1924.

(٢) Deichmann, F.W., Zu den Bauten der Menas-stadt in: Archäologischer Anzeiger 1937, pp. 75 ff.

(٣) Ward Perkins, J.B., The Shrine of St. Menas in the Maryut. Papers of the British School at Rome 17, 1949, pp. 26 ff.

(٤) Labib, P., Fouilles du Musée Copte á Saint Menas (Premiere Campagne). Bulletin de L'institut d'Egypte 34, 1951-1952, pp. 133ff.

(٥) سوف نستعرض أعمال الحفائر عند الحديث عن كل موقع في منطقة أبومينا.

منطقة أبو مينا بصفة منتظمة في فترات كانت تستغرق عدة أشهر في كل عام. وقد قام في البداية بالاشتراك مع المتحف القبطي بالقاهرة وبعد عام ١٩٦٤ بالتعاون مع معهد جوزيف دولمبريون ثم منفردا منذ عام ١٩٧٤. وقد حظيت نتائج أعمال التنقيب باهتمام عام متزايد وتجري كل من الكنيسة القبطية الأرثوذكسية واليونانية الأرثوذكسية الشعائر الدينية في البازيليكا الكبرى. وفي عام ١٩٥٩ أقام البطريرك الراحل الأنبا كيرلس السادس ديرا بالقرب من القرية القديمة.

وفي عام ١٩٧٩ قررت لجنة اليونسكو في اجتماعها الذي عقد من ٢٢ـ٢٧ أكتوبر في الأقصر إدراج هذا المكان ضمن قائمة التراث العالمي، وبذلك أصبح هذا المكان واحدا من أهم الأماكن التاريخية بمصر.[١]

أبو مينا

هو قديس مصري عاش في نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي. ولد واستشهد في مصر، ويبدو أن قصته اختلطت بقصة جندي ربما كان بنفس الاسم استشهد في فريجيا بآسيا الصغرى في أيام اضطهادات دقلديانوس.[٢]

كان مسقط رأس القديس مينا في منطقة مريوط علي بعد حوالي ٥٦كم جنوب غرب الإسكندرية وفيها دفن وبعد فترة وجيزة أصبح المكان من أهم مراكز الزيارة عند المسيحيين، واشتهر بالقدرة علي الشفاء. بعد استشهاده حدثت عدة معجزات في تلك المنطقة حول قبر القديس مينا والكنائس المختلفة التي بنيت وقتئذ.[٣] بعد ذلك قامت مدينة كاملة بما يلزمها من أماكن للإقامة والخدمات والحمامات العامة وجميع مستلزمات الذين كانوا يفدون إلي المكان ويحملون معهم عند عودتهم قنينات صغيرة مستديرة من الفخار المحروق مرسوم علي أحد وجهيها القديس مينا بين جملين راكعين، وعلي الوجه الآخر مكتوب اسمه.[٤] كان القديس

(١) Grossmann, Abou Mina, p. 7.

(٢) Ibid., p. 8.

(٣) Drescher, J., Apa Mena. A Selection of Coptic Texts relating to st. Menas, Cairo, 1946.

(٤) Cabala, B., Les ampoules de St. Menas dans les collections polonaises, in: Arcgeologia 20, 1969. pp. 107-118.

مرتبطا بصورة دائمة بالجمال، وكانت هذه القنينات تمتلئ عادة بالمــاء المقــدس أو الزيت. ويوجد أعداد كبيرة منها بمتحف الإسكندرية[1] وغيره.[2]

وصلت منطقة كرم أبو مينا ــ كما يطلق عليها بسبب كثرة الكروم بها فــي العصور القديمة ــ إلي قمة مجدها في القرن الخامس الميلادي ثم بدأ التدهور مــع الضعف في الإدارة البيزنطية في مصر وسوء حالة الأمن في المنطقة، مما قلل مــن عدد الزوار، ثم هدمت الكنيسة في العصر العباسي في القرن التاسع الميلادي وأعيد بناؤها مرة أخري علي أنقاض كنيسة أثناسيوس. وفي العصور الوسطي عــاد إلــي المكان شئ من الأهمية لأن منطقة أبو مينا أصبحت محطة للحجاج المســلمين فــي طريق القوافل من ليبيا وشمال أفريقيا إلي شبه الجزيرة العربية.

التخطيط العام لمركز الحجاج

البازيليكا الكبرى[3]

تشكل مباني الكنيسة في منطقة الحجاج القديمة في "أبومينا" مجمعا معماريــا ضخما يتألف من ثلاثة مباني منفردة ولكنها متصلة ببعضها بشكل مباشر.

وهذه المباني هي من الشرق إلي الغرب البازليكيا الكبرى وكنيســة الدفــن والمعمودية فإذا أتى المرء من الشرق تاركا السهل خلفه فأنه يأتي إلــي البازيليكــا الكبرى أولا وهي تعتبر بجناحها الأوسط الذي يبلغ اتساعه أكثر مــن ١٤م أضخــم الكنائس في مصر حيث يبلغ طولها ٦٠ م وعرضها ٢٦,٥ م أما جناحــها الأوســط فيبلغ طوله ٥٠ م[4] ولها شكل بازيليكيا ذات جناح مستعرض وصحن مكــون مــن ثلاثة أجنحة: جناح مستعرض شكل بازليكيا ومن صفوف الأعمــدة التــي كــانت

---

(١) من أهم الأعمال في هذا الموضوع أنظر:
Seif El Din, M., Die Ampulas von Abou Menas. Unpublished Dissertation in der unverisität Trier. 1985.

(٢) Binsfeld, W., Pilgerfläschchen aus der Wüste. Kölner Archäologen bei Grabungen in Abou Mena, in: Bulletin der Mussen in Köln 4, 1965, pp. 379-382.

(٣) Schläger, H., 1st-3rd season (Great Basilica) in: MDAIK 19,1963, pp. 114-120.

(٤) Breccia, Alexandrea ad Aegyptym, p 132.

موجودة في ذلك الوقت مازال هناك عدد كبير من قواعد الأعمدة من المرمر باقيه في مكانها الأصلي، ويري المرء علي الجدران بقايا الكسوة المرمرية القديمة.(١) وفي الطرف الشرقي للكنيسة حنية الهيكل apsis كانت تغطيها نصف قبة وتقع علي جانبيها الغرف الجانبية التي جرت العادة علي استخدامها في الكنائس الشرقية والتي يمكن الوصول إليها عن طريق أبواب ذات وضع متماثل عند طرفي الجناح المستعرض. أما حنية الهيكل وهو المكان الذي يشغل تماما منطقة تقاطع الجناحين الأوسط والمستعرض بالبازيليكا ويطلق عليه (البيما) الذي كان محاطا فيما مضي بحواجز من المرمر والذي توجد في وسطه (البلدكين) Ciborium عبارة عن مبني صغير تحمله أربعة أعمدة ويغطي المذبح أو حوض المعمودية. أما السنترونوس ذو النقوش البسيطة الذي يوجد في الشرق فيرجع إلي العصور الوسطي وهو عبارة عن الدرجات التي يجلس عليها الكهنة.(٢)

وعند الطرف الغربي للكنيسة يوجد المدخلان المؤديان إلي داخل الكنسية وأحدهما هو المدخل الواقع في الجهة الشمالية ويعتبر المدخل الرئيسي. ومن خلاله كان الحجاج يدخلون الكنيسة مباشرة وبالإضافة إلي ذلك توجد ردهة للمدخل Narthex تقع عند الجانب الغربي الضيق وهي لا تمتد بعرض الكنيسة كلها ووظيفتها تتمثل في كونها تصل لكنيسة المدفن المجاورة في الغرب التي يفصلها عن الردهة صف متصل من الأعمدة وعند جوانبها الضيقة توجد صفوف من الأعمدة علي شكل نصف دائرة.(٣)

وكانت هناك فتحة كبيرة كانت مقسمة بواسطة عمودين (Tribelon) وتربط بين ردهة المدخل وبين الجناح الأوسط للبازيليكا الكبرى، أما الآن فإن هذا الممر مسدود بواسطة الحنية الخاصة بالبناء الجديد للكنيسة التي يعتقد أنها شيدت في منتصف القرن الثامن تقريبا في عهد البطريرك ميخائيل الأول (٧٤٤ ــ ٧٦٨م). وفي الشمال بجوار المدخل عند الطرف الجنوبي للجناح الجانبي الشمالي، يوجد

---

(١) Grossmann, P., Abu Mena. Grabungen von 1961 bis 1969., ASAE 61, 1973, p. 37

(٢) Schläger, H. 4th Season (Great Basilica) in: MDIAK 20, 1965, pp. 122-125.

(٣) Grossmann. Abou Mina, p. 12.

المربع المؤدي إلي مقبرة الشهيد. أما الصعود فكان يتم عن طريق الـدرج الغربـي الموجود عند الجانب الشمالي الضيق الذي كان يؤدي إلي مدخل البازيليكا الكـبرى. وتعتبر الحجرات التي ألحقت بالكنيسة الأصلية من الخارج علي كلا الجـانبين ذات أهمية ثانوية.(١)

ويوجد في الجزء الجنوبي الغربي من الكنيسة بناء ملحق ممتد مكـون مـن عدة طوابق لم يتم حتى الآن معرفة وظيفته. وترجع فترة بناء البازيليكا الكبرى إلـي أواخر القرن الخامس الميلادي أي إلي فترة حكـم الإمـبراطور زينـون (٤٧٢ – ٤٩١م) أما المباني الملحقة فأضيفت فيما بعد علي فترات متباعدة. وعلي الرغم مـن التجهيز الفخم لهذه الكنيسة إلا أن الأعمدة المصنوعة من المرمر هي عبارة عـن قطع أعيد استخدامها ومن الجائز أنها من أبنية كانت موجودة في الإسكندرية وهدمت بعد ذلك وتم العثور علي بعض منازل هجرها سكانها عند بناء الكنيسة.(٢)

كنيسة المـدفن(٣)

يلي البازيليكيا الكبرى من جهة الغرب مباشرة كنيسـة المدفـن باعتبارهـا الجزء الأوسط من مبني الكنيسة الكبيرة المكونة من ثلاثة أجزاء الموجودة في منطقة الحجاج في منطقة أبو مينا وهي تعلو مقبرة القديس مينا مباشرة وتعتبر أهم مبنـي في هذا المكان كما تعتبر في الوقت نفسه أشد مبانيه تعقيدا بالنسبة لتاريخ تشييدها. وفي عام ١٩٤٢ استطاع عالم الآثار الإنجليزي B. Ward Perkins (٤) عن طريق القيام بمجسات صغيرة إلي حد ما في المنطقة المحيطة بالمكان المقدس إن يكتشـف سلسلة من مراحل البناء المختلفة انتهت بوجود البناء الحالي الذي بنـاه البطريـرك ميخائيل الأول (٧٤٤ – ٧٦٨م).

---

(١) Ibid., p. 13.

(٢) كانت منطقة أبو مينا تسمى مدينة الرخام نظرا لكثرة استخدام الرخام فى مبانيها، أنظر: Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, p. 132.

(٣) Grossmann, P., Seasons 1975 and 1976 (East Church – Martyr Church – North Basilica), in: MDAIK 33, 1977, pp. 35-45.

(٤) Ward Perkins, op. cit., pp. 30 f.

أما التصميم المعماري لهذا البناء فإنه عبارة عن بازيليكا ذات أعمدة وخمسة أجنحة بها ردهة مدخل غربي مقسمة، رواق، مذبح مزود بخورس علي النحو المتبع في ذلك العصر. وكان الخورس يشغل مكان ردهة المدخل الخاص بالبازيليكا القديمة. واحتلت الحنية الضيقة مكان فتحة الاتصال القديمة المؤدية إلي الجناح الأوسط ويلاحظ بمذبح البازيليكا الصغرى التقسيم الثلاثي المعتاد ذو الحنية الوسطي والحجرتان الجانبيتان المربعتان وذلك عند بناء الكنيسة التتراكونش وهي مرحلة من مراحل البناء. ومن الغريب أن هذا البناء لا يوجد به جناح غربي مما يدل علي أن هذه الكنيسة لم تكن ذات شرفات علوية. ومن الناحية الزمنية فإن البناء ينتمي إلي النصف الأول من القرن الخامس ويبدو أن هذا البناء كان مستخدما لفترة طويلة لأنه مزود من جميع الجهات بمبان ملحقة ببعضها.(١)

مدفن الشهيد(٢)

إن المدفن الكائن تحت الكنيسة ذات نصف القباب الأربعة (تتراكونش) هو المكان الذي كان الناس فيه يوقرون مقبرة القديس مينا منذ البداية.

وطبقا للمراجع التاريخية كان قد شيد للقديس مينا في بداية الأمر مقبرة فوق سطح الأرض ثم نقل بعد ذلك تحت سطح الأرض. وهي عبارة عن ضريح علي شكل بناء مفتوح ذي أربعة قوائم وقد أمكن العثور علي مكان كان فوق سطح الأرض من الطوب اللبن فوق قبر الشهيد ويرجع إلي أواخر القرن الرابع إلا أنه لا يمكن حتى الآن التأكد من صحة إذا كان هو القبر أم لا.

وغرف المقبرة الكائنة تحت الأرض عبارة عن مكان ممتد به سلمان أحدهما للنزول والآخر للصعود ويشير ذلك إلي ضخامة عدد الحجاج. السلم محفور في الصخر، والسلم الشرقي هو المنفذ الوحيد السابق وتقع بدايته من الطرف الغربي للجناح الجانبي الشمالي للبازيليكا الكبرى وبعد عدة انحناءات كان يؤدي أولا إلي ردهة مربعة الشكل مزودة بأعمدة في كل أركانها الأربعة ويعلوها قبو متقاطع وبعد ذلك كان المرء يمر من خلال ممر يعلو عقد مستوي فيصل إلي حجرة الدفن نفسها.

---

(١) Grossmann, op. cit., pp. 40 f.

(٢) Grossmann, Abou Mina, pp. 16-17.

وحجرة الدفن عبارة عن حجرة تعلوها قبة كان يوجد أمام جدارها الجنوبي القبر المبني من الأحجار الذي يضم جسد الشهيد في محراب عادي ومن المؤكد أنه كان مزينا بالزخارف فيما مضي. وعند هذا الوضع كان باستطاعة الزائر أن يؤدي شعائره وبعد ذلك يتجه نحو الشمال يسير خلال دهليز قصير ممتد من الشرق إلي الغرب ثم يصعد إلي أعلي ثانية عن طريق السلم الغربي.

وتشير بعض الدلائل إلي أن مدفن الشهيد لم يكن له منذ البداية هذا الشكل الذي وصفناه، إذ يوجد فوق الجزء الشرقي لردهة حجرة الدفن بقايا دهليز قديم تحت الأرض تم سده فيما بعد.

وتشير هذه البقايا إلي أن البناء الأصلي لم يكن له نفس العمق الذي له اليوم بل كان عمقه أعلي من الأرض بارتفاع الصدر تقريبا. وعلي هذا فقد اكتشف أنه لم تكن هناك مقبرة للقديس في بادئ الأمر بل أنها كانت مقبرة وثنية كان يتم الوصول إليها عن طريق ممر وكان هذا الممر يضم من طرفه الأسفل ثلاث حجرات دفن مستطيلة، وكل حجرة من هذه الحجرات كان ملحقا بها سبع مقابر. ثم كان توسيع حجرات الدفن علي حساب المقابر المجاورة فتكونت مقبرة الشهيد وهذه المقابر الموجودة في منطقة مقابر الشهيد هي بالدرجة الأولي المقبرة الأمامية الخاصة بحجرة الدفن التي في الجهة الغربية وممر امتدادي لسرداب الدفن يقع إلي الشرق منه قليلا إلا أنه غير مكتمل. وقد سدت وحفر لها من الشمال منفذ جديد خلال حجرات الدفن الموجودة بالفعل بالإضافة إلي ذلك فقد أقيم سلم للصعود وكان له تقريبا نفس مسار السلم الشرقي الحالي إلا أنه كان أقصر منه ومازالت حتى اليوم توجد بدايته العليا في الأرضية. أما الحنية الجانبية الشمالية الصغيرة بجوار الممر السابق الموصل من ردهة المدخل إلي داخل البازيليكا. وهذا الممر ينتمي من الناحية الزمنية إلي النصف الأول من القرن الخامس الميلادي. وبعد ذلك أضيفت عدة حجرات للدفن عند جانبه الشرقي ثبت أنها ذات أصل مسيحي وتتميز أن لها شكلا مختلفا تماما عن مقابر سرداب الدفن القديم.

المعمـــودية[١]

أما الجزء الثالث في البناء المركزي الكبير لكنيسة أبو مينا فهو المعمودية الملحقة بالناحية الغربية بكنيسة المدفن وتاريخ بناء المعمودية مرتبط ارتباطا وثيقا بمراحل تطور كنيسة المدفن والتي شملت كل مراحل بنائها الرئيسي (المعمودية) التي تنتمي إلى نفس العصر ولقد تم بناء أهم أجزاء هذا المبنى ــ الذي مازال قائما إلى حد كبير حتى يومنا هذا ــ في منتصف القرن السادس وهو بهذا يتطابق والكنيسة ذات الحنيات الأربعة والمسقط الأفقي يبين داخله بهوين رئيسيين مزخرفين بتجاويف مستديرة وأعمده على الجانبين.[٢]

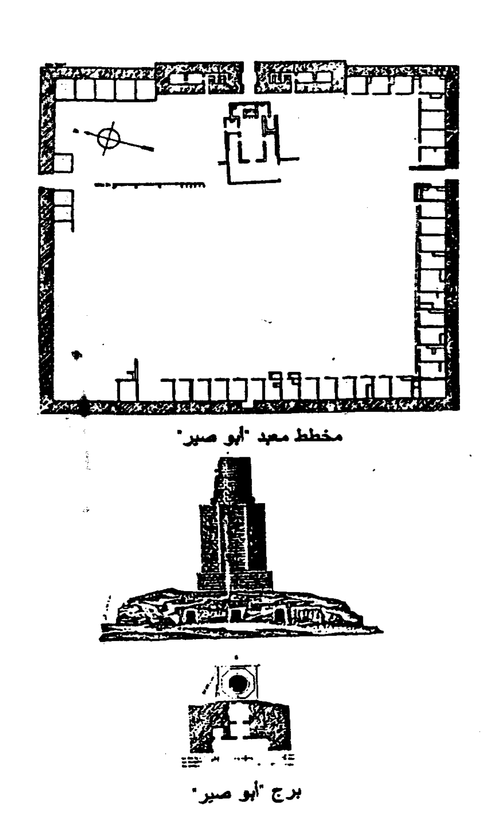
كما يبين العديد من الحجرات الجانبية التي تحيط هذين البهوين من ثلاثة جوانب وكل من البهوين الرئيسين وأكبرهما ثماني الشكل كانت تعلوه فيما مضي قبة مركزية لا زالت بقاياها قائمة إلى عهد كاوفمان Kaufmann ويحتوي كل منهم علي جرن معمودية محفورة له في الأرض ذي درجات نزول وصعود من جانبين أو ربما كان هذا الازدواج للمعموديتين من أجل الفصل بين الجنسين.

وبالإضافة إلى هذا فإن المنطقة الواقعة تحت الأرض تحتوي علي العديد من ممرات التنظيف وقنوات الصرف وحفرة تشرب. وبينما كان البهوان هما اللذان تجري فيهما مراسم التعبد الفعلية، كانت الحجرات الأخرى هي المخصصة للاستعدادات والمرور والإقامة. أما المكان الواقع جنوبا والذي كان أعرض بعض الشيء وتقسمه مجموعة من الأعمدة فيبدو أنه كان فناء. أما المدخل المؤدي إلى النصف قبة الغربية لكنيسة المدفن فهو يضم تجهيزات أفضل باحتوائه علي تجويفين والحجرة الجانبية الشمالية تحتوي علي خزان تحت الأرض للاحتفاظ بمياه الأمطار. أما المدخل الخارجي الوحيد فكان يقع في الركن الشمالي الشرقي من البهو الثاني إلى جوار المدخل المؤدي لكنيسة المدفن ويتضمن قنوات علي شكل نصف دائرة وهناك عديد من الممرات تربط المعمودية بداخل كنيسة المدفن.[٣]

(١) Grossamnn, Abqu Mina, pp. 17-18.

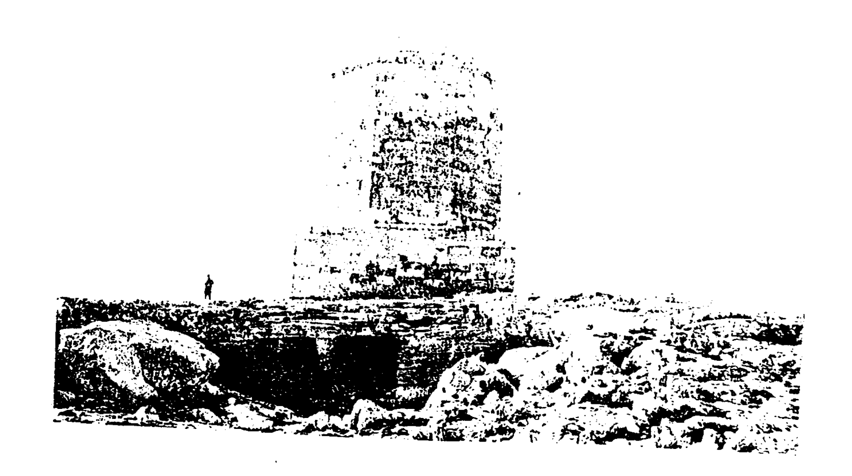
(٢) Müller, W.-Wiener, 5th Season (Baptistery, Double Bath) in: MDAIK 20, 1965, pp. 126-137.

(٣) Müller, W. – Wiener, E.- Engemann, J. – Grossmann, P., 7th Season (Batisterty, Double Bath, inhabited area, neighbouring sites), in: MDAIK 22, 1967, pp. 206-224.

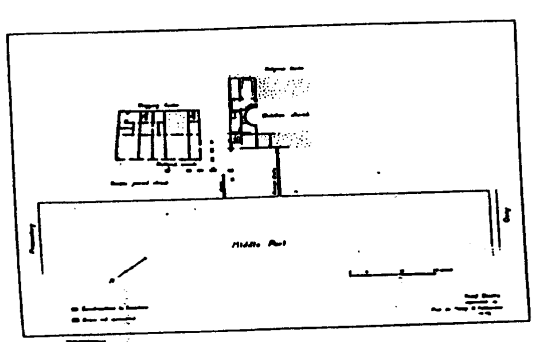


مخطط معبد "أبو صير"

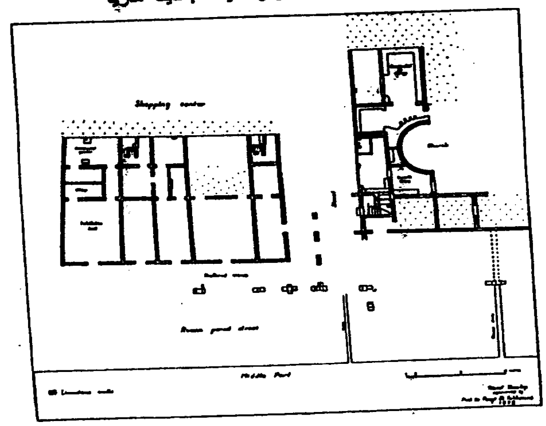
برج "أبو صير"

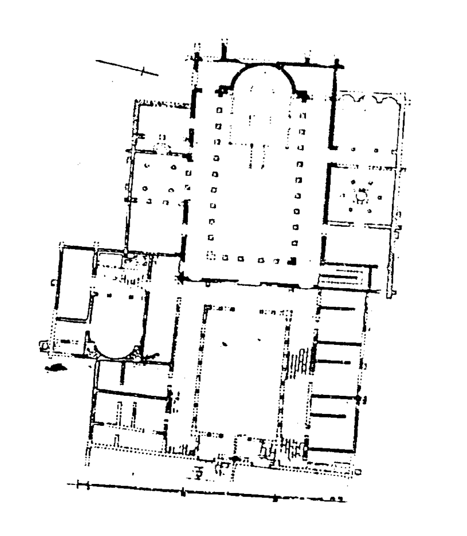


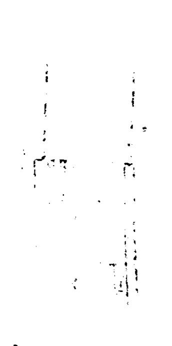
برج « أبـو صـــير »



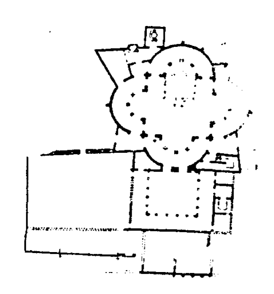
الحى التجارى والكنيسة بمدينة ماريا







البازيليكا الكبرى فى "أبو مينا"



الكنيسة الشرقية

الفصل الثالث

بورتريهات الفيوم

بورتريهـــــات الفيـــــوم

تقديـــم

كانت معتقدات العالم الآخر عند المصري القديم تتطلب المحافظة على الجسد سليماً عن طريق التحنيط، ووضع القرابين في المقبرة حتى يستطيع المتوفـــى مـــن خلال روحه (البا) وقرينه (الكا) أن يستعد بها للعالم الآخر، ومـــن خـــلال التمـــائم الحامية يمكنه أن يعيش في هذا العالم الآخر. ولكي يتم ذلك كان لابـــد للـــروح أن تتعرف على جثة صاحبها في المقبرة، وتتردد عليه مع القرين الذي يسكن في التمثال أو في صورة صاحبه، حيث زود المصري (الكا) بتمثال يبقى على ملامـــح الوجـــه ويجعل من السهل عليها أن تتعرف على صاحبه، ولما كانت الجثة ملفوفة بلفـــائف كتانية داخل التابوت، فكان لابد من وجود صورة لصاحب المقبرة، مثال ذلك قنـــاع الملك توت عنخ آمون، وفى العصور الأخيرة من الحضـــارة المصريـــة لوحـــات مرسومة.

في عصر الدولة الوسطى ظهرت طريقة لعمل هذه الأقنعة أصطلح علـــى تسميتها الكارتوناج، وهى طريقة مثلت في عمل تماثيل من الخشـــب أو الحجـــر أو الجبس لرأس المتوفى، حيث كانت تغطى بطبقة من الكتان الذي يغطى بواسطة دهانه بطبقة من الجبس المخفف ويلون بعد جفافه بالملامح الخاصة بالمتوفى. في عصـــر الدولة الحديثة. تطورت هذه الأقنعة (الكارتوناج)، لكي تغطى كل الوجـــه بـــالحجم الطبيعي وتنزل إلى الصدر كصدرية مزخرفة بالألوان والأحجـــار شـــبه الكريمـــة والزجاج والذهب.

واستمر وضع الكارتوناج حتى العصر البطلمي حيث كثر التذهيب وتعددت الألوان ثم تطور ذلك في العصر الروماني[١] حيث لونت الأقنعة الجصية بألوان زاهية جداً وظهر الشعر على الطراز الإغريقي وانعكست فيها الملامح الأجنبية.

وعلى مر التاريخ المصري كان التحنيط بمثابة طريقة الدفن الذى يتوق إليها أى شخص، لقد تأثرت بها أيضاً معظم الفئات الأجنبية التي حضرت إلى مصر واستقرت فيها فيما بعد حيث التشبث بهذه الممارسات ومعتقدات الديانة المصرية المختصة بالبقاء على قيد الحياة.

وقد ازداد العثور على هذه الأقنعة الجنائزية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين نتيجة الحفائر التي قامت في الإسكندرية وضواحيها والفيوم ومصر الوسطى والعليا.[٢]

صور الفيوم (صور المومياوات الملونة)

ظهرت الصور التي سميت ببورتريهات الفيوم[٣] أو صور المومياوات الملونة منذ بداية القرن الأول الميلادي وحتى القرن الثالث الميلادي، عندما أصبحت مصر ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية وتكاثرت أعداد الجاليات الأجنبية بها وبخاصة الجالية الإغريقية، ولم يعد أحد ينظر إليهم على أنهم أجانب بل أصبحوا جزءً لا يتجزأ من الكيان السكاني لمصر، وكان أهل المنطقة من المصريين

(١) عزيزة سعيد، الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية، القاهرة، ١٩٨١، ص ٩.
(٢) عبد المنعم أبو بكر، من روائع الفن المصري، لوحات الفيوم، المجلة، العدد ٨٦، القاهرة، ١٩٦٤، ص ص ٦٧-٦٨.
(٣) Minerva, The Fayum Portraits, Vol. 7, England, 1996, p. 20.

محتفظين بتقاليدهم القديمة، ولم تندمج الثقافتان إلا خلال نطاق دائرة الديانة والطقوس الجنائزية. (١)

ولذلك نجد أن الزخرفة الخاصة بالمومياوات والبورتريهات والأقنعة الجصية و الكارتوناج الملون والتوابيت الخشبية الملونة كلها تعرض لنا مزيجاً من العناصر اليونانية والمصرية المندمجة معاً ونجد إنتاج كبير من الفن المختلط. (٢)

وقد انتشرت في مصر في العصر الروماني عادة تزويد المومياوات بصورة توضح الملامح الشخصية للمتوفى سواء كانت تلك الملامح مرسومة على ألواح خشبية أو مضغوطة في الشمع على هيئة أقنعة جصية، وقد كانت هذه الصور تخص سيدات ورجال وأطفال من جميع الأعمار، وقد اختفيت مع الاختفاء التدريج لعادة تحنيط أجساد الموتى، ومع انتشار المسيحية خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي في مصر.

---

(١) استخدم بترى Petrie مصطلح مومياوات البورتريهات خلال وصفه لمكتشفاته في هوارة وقد كان من الشائع أن يطلق على الألواح الخشبية المرسومة عليها بورتريهات المومياوات، وأيضاً بورتريهات الفيوم.

ويمكن أن نعتبر أن اصطلاح بورتريهات الفيوم غير دقيق، حيث أن جميع البورتريهات من هذا النوع جاءت من أنحاء مصر ولم يقتصر على منطقة الفيوم، ويعتبر اصطلاح موميلوات البورتريهات أكثر ملائمة ولكن اصطلاح بورتريهات الفيوم هو الاسم الذي اقترن بها بشكل كبير إذا اعتبرناه أنه يرمز للتعدد الثقافي الذي كان يميز طريقة حياة المدن المحيطة بالفيوم التي احتضنت إنتاج هذا الفن.

Lorelei H., Portrait Mummies from Roman Egypt, Chicago, 1995, pp. 35-36.

(٢) ظهر الفن المختلط على سبيل المثال في مصر العليا في معابد دندرة وإسنا وكوم أمبو وفيلة، حيث تم تصوير الأباطرة الرومان على جدران المعابد وهم يرتدون الملابس التقليدية للفراعنة ونقشت أسمائهم بالحروف الهيروغليفية.

أماكن العثور على بورتريهات الفيوم

إن اكتشاف هذه الصور لم يكن محصوراً في منطقة الفيوم فقد عثر عليها فى مناطق مختلفة من سقارة وحتى أسوان في أقصى الجنوب، ولكن من أهم هذه المناطق إقليم الفيوم.[1]

وقد كانت الفيوم قديماً تمتد حول بحيرة بيضاوية الشكل، وهى مناطق لها طابع الواحة، وقد كانت تكون الإقليم الحادي والعشرين من أقاليم مصر العليا فى العصور الفرعونية (بداية من عصر الأسرة الثانية عشرة) وقد اشتق اسمها من الكلمة المصرية القديمة بايم أي اليم أو البحر، على اعتبار أنها كانت تضم بحيرة ضخمة هى مر-ور أي البحر الكبير والتي أصبحت في اليونانية موريس، ولم يتبق من هذا البحر الكبير سوى بحيرة قارون.[2]

وقد استمرت العناية بإقليم الفيوم طوال العصر الفرعوني وازدادت في العصر البطلمي حيث تم اختيار إقليم الفيوم لكي يكون المنطقة التي يتجمع فيها جموع الجند المرتزقة الذي سرحوا من الخدمة العسكرية، فأقطعتهم الدولة أراضي واسعة لكي يقوموا بزراعتها، وذلك لإعدادها لكي تكون مستعمرة لتوطين الجنود.[3]

ومن أهم مناطق اكتشاف بورتريهات الفيوم:

---

(١) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧١.

(٢) Minerva, op. cit., p. 17.

عبد الحليم نور الدين، مواقع الآثار اليونانية الرومانية في مصر، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص ١٢٤- ١٢٥.

(٣)عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٦٩.

١- **منطقة الفيوم**، وخاصة في منطقة الجبانة الرومانية في هوارة[١]، شمال هرم أمنمحات الثالث في موقع اللابرنت أو قصر التيه حيث كان سكان أرسينوى[٢] (كروكوديلوبوليس) يدفنون هناك. وكذلك منطقة الروبيات شمال شرق الفيوم.

٢- عثر على بعض من البورتريهات في **أخميم والشيخ عبادة** (أنتينوبوليس) وهي تلك المدينة التي أنشأها هادريان تخليداً لذكرى أحد أصدقائه المقربين إليه أنتيووس الذي مات غرقاً في النيل عندما زار مصر عام ١٣٠م.[٣]

٣- أحدث الاكتشافات من هذه البورتريهات عُثر عليها في **منطقة مارينا العلمين** غرب الإسكندرية.[٤]

طراز الصور والغرض منه

تختلف تلك الصور تماماً عن التقاليد المتبعة في الفن الفرعوني، وذلك بإتباعها طريقة عكس الإضاءة ورسم الظلال.[٥]

---

(١) هوارة: تقع على بعد حوالي ٩ كم جنوب شرقي مدينة الفيوم، تعتبر من أهم مناطق الآثار المصرية القديمة واستخدمت في العصرين اليوناني والروماني.

(٢) أرسينوي: زادت أهمية مدينة الفيوم، في عصر الملك بطلميوس فيلادلفوس (٢٨٠ ق.م) حيث أطلق عليها اسم زوجته أرسينوي، ثم نشأت إلى الشمال الشرقي مدينة أخرى تبعد ٢٠ كم عرفت باسم فيلادلفيا. عبد الحليم نور الدين، المرجع السابق، ص ١٢٥.

-منطقة مارينا العلمين: Shore, op. cit., p. 10 f.

(٣) نفس المرجع، ص ١٣٥؛ Minerva, op. cit., p. 20.

(٤) منطقة مارينا العلمين، انظر نفس المرجع، ص ٨٧. Lorelei, op. cit., pp. 35-37.

(٥) توجد بعض الآراء المؤيدة لوجود تشابه بين بورتريهات المومياوات والتصوير الذي كان سائداً في مدينة بومبى والتي دُمرت عام ٧٩م.

Shore, A. F., Portrait Painting from Roman Egypt, The British Museum, London 1972, p. 12.

ولا يوجد لدينا بورتريه حقيقي يرجع إلى العصر الفرعوني لعقد مقارنة معه، على الرغم أنه في الأسرة السادسة في مقبرة ميرى روكا في سقارة – حوالي ٢٣٠٠ ق.م – يوجد تصوير للمتوفى استخدم الحامل الذي يوضع عليه اسم لوح الرسم.

كما نلاحظ على حوائط المقابر الفرعونية أن صورة الوجه الآدمي كانت تصور في وضع جانبي (Profile)، وفى النادر تم رسم الوجه من الأمام ولكن اقتصر ذلك على الشخصيات الثانوية في اللوحة وذلك لأن الهدف الديني والجنائزي من تلك الرسومات، جعلت الفنان مقيداً من أي محاولة للتجديد، وقد عكست هذه الصورة نوعاً من فن الرسم في مصر الوسطى والذى اختلف عن فن مدينة الإسكندرية وفى الجنوب في تونا الجبل.(١)

وهذا الفن المتميز ظهر في القرون الثلاثة الميلادية الأولى في مصر، فعلى سبيل المثال، من المعروف أن الفن اليوناني قد قدم فناً مثالياً، ذلك أن الفنان لم يهدف إلى تصوير ملامح شخص بعينه إنما إلى تخليد تعبيرات مثالية.(٢)

الغرض من رسم تلك اللوحات

على الرغم من أن طراز البورتريهات ينتمي إلى العالم الهللينستي، إلا أن الغرض الذي تم من أجله تنفيذ البورتريهات، كان من أجل العقيدة والطقوس المصرية أى العادات الجنائزية المصرية، وربما كذلك عبادة الأسلاف الرومانية، فالفكرة فكرة دينية أساساً.

(١) تونا الجبل في نفس منطقة الشيخ عبادة بإقليم المنيا، واستمرت تلك المنطقة في الاستخدام حتى العصر الروماني. انظر الجزء الخاص بمنطقة تونا الجبل.
عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧١.

(٢) Shore, op. cit., pp. 9,20,26,18,25.

كما أنه لم تندمج الثقافة المحلية والهللينستية إلا من خلال الديانة والطقوس الجنائزية.

والغرض الجنائزي هو الذي يعلل الهيئة المليئة بالشباب والحيوية ونظرة الهدوء والاطمئنان التي تميز الأشخاص المرسومين.(١)

الأسلوب الفني لعمل صور الفيوم

معظم هذه الصور (البورتريهات) مرسومة على ألواح خشبية وقليل منها ـ سواء كان ذلك يرجع للفترة المبكرة أو المتأخرة ـ مرسوماً مباشرة على اللفائف الكتانية التي كان يلف بها المومياء، وهذه الطريقة الأخيرة كانت شائعة مع مومياوات الأطفال أكثر من البالغين، هذه المجموعة من الصور مرسومة على لوحات من الخشب الرقيق أو القماش السميك متوسطة الحجم تميل إلى الاستطالة، وهذه الألواح الخشبية المبكرة كانت عادة شريحة رفيعة من الخشب السرو الذي كان يتم استيراده من سوريا.

كيفية إعداد اللوحة

كان يتم تسوية الألواح وتهذيب أطرافها، الجزء العلوي كان يتم تسويته على هيئة قوس، ثم كان يتم وضعه على وجه المومياء بحيث يكون التعريق والتجزيع الموجود بالخشب متجهاً بشكل رأسي مع الوجه، وكان يتم تثبيت اللوحة في مكانها تحت بعض اللفائف.

وكان يتم استخدام أخشاب محلية مثل الجميز، وغير محلية مثل أشجار الزيزفون حيث تم استقدامها إلى مصر في الحقبة الهللينستية.

---

(١) Minerva, op. cit., p. 22.

وكانت الألواح عبارة عن شرائح رقيقة من الخشب حوالي ١,٥٠ سم في السمك والطول حوالى ٤٠ سم والعرض ٢٥ سم أفقية من أعلى وأحيانا مقوسة وفي العصور المتأخرة أصبحت كلها أقل سمكا ١ سم وأخذت الشكل المستطيل تقريباً.

أما عن طريقة وضعها على المومياء، فكانت توضع على المومياء مباشرة فتظهر أسفل لفائف التحنيط، أو كانت توضع مكان الوجه في المومياء وتتخذ من اللفائف الكتانية الخاصة بالمومياء المحيطة بالرأس إطاراً لها. ومن الممكن أن تلف اللفائف الكتانية على تابوت تحفظ به المومياء ليكون التابوت بشكل أدمي Anthropoid وتبدو روعة هذه الصور في طريقة تنفيذها.(١)

الأسلوب المتبع في رسم هذه الصور

كان يتم إضافة طبقة من المصيص المخلوط بالجبس على اللوحة – غالباً ما تكون هذه الطبقة ناصعة البياض – وفى بعض الأحيان يظهر بعض الظلال ذات اللون الرمادي الفاتح نتيجة بعض الشوائب (تبعاً لنوع الجبس ودرجة نقائه).

وأحياناً كانت طبقة المصيص تلون بظلال خفيفة من الصبغة إلى جانب المكونات الرئيسية.

كما كان يستخدم خليط من الحجر الجيري الأبيض ومادة صمغية لتكوين نوع من البلاستر، لكي تكسى بها اللوحات قبل تلوينها. وهذا النوع من المصيص المستخدم كخلفية للوحات ناعم وسريع الجفاف، فكان يسهل على من يقوم بتحديد الرسوم بطريقة سريعة بلون أسود ونادراً بلون أحمر.(٢)

(١)عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٠، ٧١

Lorelei, op. cit., p. 158.

(٢) Shore, op. cit. p. 20 f

Ibid., p. 20.

الصبغات المستخدمة

كانت الصباغ أو المواد الملونة المستعملة في تشكيل هذه الصور متوفرة إما في صورة مواد ترابية (معادن طبيعية متداخلة) أو مواد مستخرجة من النباتات مثل نبات الفوة، الذي كان يستخرج منه اللون الأحمر ثم يخلط بالطباشير أو الجبس.(١)

أما الصمغ (الغراء) فهو المادة الغروية لهذه الألوان فكان يحصل عليه من شجرة السنط ثم يضاف إليه الماء.

كما استخدم مع بياض البيض كمادة وسيطة وبالذات في ألوان التمبرا، وهي كلها معروفة في العالم الكلاسيكي، إلا أنه من المحتمل أن بياض البيض هو المادة اللزجة المستخدمة، وهذه الطريقة كانت مستخدمة عادة في البورتريهات المرسومة على القماش.(٢)

طرق تلوين البورتريهات

استخدم الفنانون في تحضير الألوان المستخدمة في رسم هذه اللوحات طرق ثلاث:

١-التمبرا Tempera.

٢- الألوان الشمعية.

٣-ألوان التمبرا الممزوجة بشمع العسل.

١- طريقة التمبرا Tempera

كانت تتم باستعمال بياض وصفار البيض كمادة لزجة لتحضير الألوان ويمزج بعضها بالبعض الآخر،(٣) أو تمزج الألوان ببياض البيض.(٤) وهناك رأى

(١) Ibid., p. 21.

(٢) Ibid., p. 21-22.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٠.

(٤) Shore, op. cit., p. 22.

ثالث يرجح مزج الألوان بصفار البيض أو الغراء بدلاً من الزيـــت. ويعيـــب هـــذه الطريقة سرعة وسهولة فساد الصور المرسومة بها لأن الألوان سرعان ما كانت تفقد بريقها ورونقها. وحفاظاً على هذه الصور من التلف، كان يتم تغطيتها بطبقـــة مـــن الشمع السائل البرافين وعرفت هذه الطريقة في مصر في فترة مبكـــرة مـــن عـــهد الأسرة الثامنة عشر، ولقد تم استخدامها لفترة قصيرة فظهرت على بعض رســومات الحوائط في مقابر طيبة.(١)

٢- الألوان الشمعية (إنكوستيك)(٢)

عرف الإغريق استعمال الشمع، ولكن ليس هناك دليل عن استعماله باســتثناء كتابات القدماء، فيقول "أناكريون (عاش في القرن الســـادس ق.م)، ارســم عشــيقتي: ارسمها بضفائرها الداكنة. وإذا استطاع الشمع أن يلين بين يديك فارسم لي أيضاً رائحة الطيب الذي يفوح منها". وقد كان يغلى الشمع في الماء مع قليل من ملح النطرون علــى نار هادئة من ثلاث إلى أربع مرات على أن يترك الشمع بعد كل مرة ليبرد ويعاد غليه بإضافة كمية الملح السابقة الذكر، وعند الغلي ينتزع مـــن ســطح الســائل الشــوائب المتجمعة، وعندما تنتهي هذه العملية يضاف إلى الشمع المغلي كمية بسيطة إما من زيت

---

(١) Ibid., p. 22.

(٢) يستخدم بليني اصطلاح Encaustic أي تثبيت ألوان السم بالحرارة وهو اصطـــلاح مـــا زال مستخدماً، ولقد وصف بليني طريقة تحضير الشمع من خلال وصفه لطريقة صنع ما يســمى بالشمع البوني أو الفينيقي (Punic Wax)، فذكر أن شمع النحل الأصفر كان يغلى مع ميـــاه البحر مع إضافة قليل من ملح النطرون المصري، ويصب في إناء به ماء بارد، ثـــم يغلـــى ثانية مع ماء البحر، ويترك مكشوف للضوء مع إزالة الشوائب التي تطفو على السطح أثنـــاء الغليان، هذه الطريقة التي ذكرها هي الوحيدة لتحضير الصباغ المستخدمة في تنفيذ الصـــور الشمعية في مصر.

Plinius, Historia Naturalis XXXIII 113.

الزيتون أو سائل التربانتين، وهكذا تتكون مادة لينة ذات لون يميل إلى البياض وتمتاز بلزاجة معينة يسهل مزجها باللون المطلوب. ولكن هذه الطريقة لم تساعد الفنان للوصول إلا للألوان الأصلية، أما إذا أراد لون آخر فقد كان يتم ذلك عن طريق مزج كميات صغيرة من لونين أو أكثر من الألوان الأصلية على أساس أن ذرات كل لون من الألوان الممزوجة تبقى منفصلة عن بعضها. وقد أطلق على هذه الطريقة اصطلاحاً (Encaustic) أي الرسم بألوان شمعية كثيفة مثبتة بالحرارة، وقد كانت تستخدم هذه الطريقة في الصور النصفية والتي تهتم فقط بتلوين الوجه.(١)

٣-ألوان التمبرا (الممزوجة بشمع العسل)

كانت تتم بإضافة كمية بسيطة من بياض البيض إلى الألوان التي حُضّرت بواسطة شمع العسل، وهذه الطريقة تساعد الفنان على أن يستعمل الألوان بسهولة مما يتيح له الفرصة بإنهاء عمله بسرعة.(٢)

تدرجات اللون

كانت درجات اللون تختلف في الصورة الواحدة، وقد كان الرسم الواقعي يميز المجموعات المبكرة، ونجد استخدام التدريج في اللون الواحد واستخدام الضوء الساطع مع الظلال وتصوير تقاطيع الوجه وكأنها بارزة وكذلك زهاء الألوان، مما ساعد على إعطاء البورتريه العمق.

فنلاحظ مثلاً أن العيون بنية اللون ذات إنسان العين الأسود الكبير، أما للحواجب فقد ظهر الخط الغامق، والتعريجات البيضاء أسفل الأنف، والشفاه الحمراء المكتنزة المفصولة من المنتصف بخط أسود وظلال كثيفة أسفل الذقن.

---

(١) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٠.

Shore, op. cit., p. 23.

(٢) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧١.

وفى الأمثلة المتأخرة نجد أن البورتريهات أصبحت لها طراز آخر، فنجد أن الوجوه أصبحت كلها مكتنزة بلا تغير، وكان يصور الفم وهو مغلق، والشفاه السفلي مزمومة ومرسومة على هيئة قوس كبير، أما الشعر فقد تم تصويره ككتلة واحدة بلا تفاصيل فوق الرأس ويماثل محيط الرأس وكأنه زائد على الملامح وليس جزء منها.

وهذا الطراز يؤدى إلى عدم الإحساس القوى بالشخصية المصورة، إلا أن بعض الأمثلة الجيدة يمكن أن تضاهى أفضل البورتريهات المبكرة.(١)

اختلفت أيضاً درجات سمك الألوان وظهورها على اللوحة فهى على الأرضية تبدو مسطحة وتظهر في الملابس سميكة بعض الشيء وتبدو مختلفة في تصوير قسمات الوجه.

وقد استعمل الفنان أداة في رسم الحزوز والخطوط في الألوان السميكة، مما يساعد الفنان على إظهار التعبير المطلوب.(٢)

الألوان المستخدمة لرسم البورتريه

بعد فحص البورتريهات، تبين استخدام فرشاة (محتمل أنها كانت مصنوعة من ألياف النخيل، لإضافة وتوزيع الألوان على الخلفية والثياب والشعر).

وقد ساعد الجو الدافئ في مصر على توزيع الألوان على الخلفية والثياب والشعر كما ساعد الجو الدافئ في مصر على توزيع الشمع على هيئة طبقة رقيقة ومتساوية على خلفية الرسم، مثال ذلك بورتريه لسيدة من هوارة، حيث يظهر في الجزء السفلي آثار الفرشاة لتوزيع اللون القرمزي على الثياب، كما تظهر علامة الألياف المتفرقة للفرشاة مفلطحة على اللوح الخشبي وتظهر إبداع الفنان في توزيع اللون والضوء والظل.

---

(١) Shore, op. cit., pp. 19-20.

(٢) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٤.

وبعض البورتريهات تم رسمها بالريب الكامل بالفرشاة ولكن ظهرت في تعارض مع الخلفية.

في بعض الأحيان يتم إظهار الرموش عن طريق عمل حربشات بسيطة بآلة حادة. أما لون البشرة فيبدو كأنه موضح بطبقة أكثر سمكا تكاد تكون في سمك الكريم، وهو أسلوب نتج عنه تأثير يشبه وجود خدود غير متساوية، ويظهر ذلك في بورتريه لرجل، هذا التأثير المتميز، يشير إلى استخدام آلة غير الفرشاة، ربما كان ناتج عن استخدام الشمع وهو على شكل كريم بواسطة سن غير حاد ربما هو فرشاة متيبسة من كثرة الاستخدام أو ربما كان ذلك بواسطة مؤخرة الفرشاة. أما شكل الخدود غير المنتظمة المميزة لهذه البورتريهات فقد حدثت نتيجة لتجمد الشمع، إذ أنه يبرد فجأة بعد توزيعه عدة مرات بواسطة الفرشاة على نفس المساحة.

وفي الغالب فإنه عند رسم وتلوين الملامح، كانت تستخدم آلة أطلق عليها بليني اسم Cauterium، وذكر أنها آلة كانت تستخدم لفرش اللون على اللوحة، وكان يتم بواسطتها التأثير على عيدان الشمع الملونة الباردة حتى تنصهر على اللوح الخشبي من سخونة هذه الأداة لكي تظهر الخدود غير منتظمة.

ولكن ثبت أن هذه الأداة لم تستخدم وإلا في هذه الحالة كانت ستصبح الخطوط أكثر نظافة وعناية. والرأي الأكثر قبولا، أن تلك الآلة يمكن مضاهاتها بأداة برونزية طويلة المقبض تشبه الملعقة، ربما كان يغرف بها الشمع الملون ويصب على اللوح الخشبي ثم يوزع. ولقد عثر عليها ضمن أدوات أحد الرسامين في مقبرة رومانية (بجنوب فرنسا عام ١٨٤٥ – ١٨٤٦) ولم يعثر على مثيلتها في مصر الفرعونية أو مصر البطلمية أو الرومانية.[١]

(١) Ibid., p 24

وضع اللوحة الخشبية

كان يتم وضع اللوح الخشبي في وضع رأسي أو شبه رأسي، عند تلوينه ويبدو ذلك واضحاً من وجود بعض النقاط الصغيرة من اللون تسيل إلى أسفل وخاصة في بورتريه الرجل.(١)

رسامو لوحات الفيوم

اختلفت الآراء حول رسامي لوحات الفيوم، فأحد الآراء يذكر أنه قام برسم لوحات الفيوم فنانون مصريون، استعملوا في رسمها قواعد المدرسة الإغريقية الفنية التي هيمنت على فنون الشرق، حيث خرجت صور الفيوم عن الإطار الفرعوني القديم، ولكن كان الفنان ملتزماً ببعض الأصول الفنية المصرية القديمة، فقد أبرز ملامح الشخص دون أن يعتمد على تفاصيله التشريحية، كما كان مستبعداً أن تعمل فئة أجنبية في أعمال هى من صميم عقائد المصريين الجنائزية.(٢)

رأى آخر يرى أن الفنانين اليونانيين قد عملوا في مصر منذ القرن السابع ق.م عندما ظهرت مدينة نقراطيس أول مدينة يونانية تحمل الروح اليونانية، وبعد فتح الإسكندر لمصر عام ٣٣٢ ق.م حيث بدأت هجرة الفنانين من اليونان إلى مصر على نطاق واسع كما أنه يجب أن نشير إلى الواقعية التي كانت الصفة الرئيسية المميزة لبورتريهات الفيوم، والتي انتقلت بشكل مباشر من الفنان أبيلليس Apelles عن طريق مدرسة الإسكندرية.(٣)

كان الفنان أبيلليس Apelles هو الرسام المفضل للإسكندر الأكبر ولكن للأسف لم يبق لنا اليوم أى عمل من أعماله، لذلك كانت بورتريهات الفيوم فى المقام

(١) Ibid., p. 25.

(٢) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٤

(٣) Geoffory-Schneiter, B., Fayum Portraits, London, 1998, p. 15.

الأول أعمال يونانية، أما عن الفن في مصر الرومانية فقد ظل يونانياً كما ظلت اليونانية هى اللغة الرسمية في مصر خلال العصر الروماني بصرف النظر على جنسية المحتلين لهم، وعندما بدأ الفنانون في رسم بورتريهات الفيوم كانت يونانية صرفة في بادئ الأمر، ولكنها سرعان ما اندمجت واتحدت مع الفن المصري القديم ولقد ظهر الطراز اليوناني الأصلي في تقليد ورقة الشجر المذهبة التي تظهر في اللوحات.(١) .

أصحاب الصور ووضعهم الاجتماعي وجنسياتهم

هناك سؤال هام يطرح نفسه ألا وهو هل كان أصحاب بورتريهات الفيوم مصريين أم كان بعضهم من الإغريق أو الرومان الذين استوطنوا إقليم الفيوم؟

كما سبق القول، استوطن إقليم الفيوم العديد من الجاليات المتعددة الأجناس وخاصة منذ عصر بطلميوس فيلادلفوس، وأخذت هذه الجاليات في التدفق على هذا الإقليم فقد كانوا من ناحية الجنس مُخلطين بعضهم من الذين استقروا في مصر وبعض العائلات كانت في الأصل يونانية أو مقدونية وبعضهم هاجروا من بلاد هللينستية إلى مصر ليحصلوا على عمل كموظفين أو جنود أو تجار بعد فتح الإسكندر الأكبر لمصر عام ٣٣٢ ق.م وظلوا في مصر يعيشون في كل أنحائها.

وبعد أن أصبحت مصر ولاية رومانية كانت هذه الجاليات تعتبر مصر بلدها الأصلية بالرغم من أنهم كانوا يتحدثون اليونانية، كما انضمت إليها جاليات رومانية في العصر الروماني.

(١) Minerva, op. cit., pp. 20-21.

وصور الفيوم هى تجسيد لعقيدة مصرية خالدة للاعتقاد في الحياة الأبديـــة، لذلك كانت تقام عملية التحنيط للمحافظة على جسد الموتى وكانت تـــزود المومـيـــاء بتمثال يحفظ ملامح الوجه أو قناع يوجد فوق المومياء.

وصور الفيوم هى آخر تطور لتلك الفكرة، وكانت اللوحة هى الجزء المتمـــم للمومياء، وهذه اللوحات وما تحمله مـــن ملامـــح لأشـــخاص متعـــددة الجنســـيات والحضارات توضح أن استقرارهم كان يعنى أيضاً اعتناقهم لما يعتنقه أهل مصــــر حيث أنهم لا يستطيعوا الإبقاء على عاداتهم وتقاليدهم، إلا في حدود ضيقة.

وقد أراد الفنانون أن تخرج أعمالهم مصرية الشخصية تعبر عن شـــخصيات أصحابها، كما أرادوها هللينستية فاستعملوا الأسلوب الفني الهللينستي فى صناعتها.

الحالة الاجتماعية لأصحاب الصور

كان أصحاب تلك الصور من الطبقة المتوسطة على درجة من الثراء، ولـــم يكونوا ذو نفوذ سياسي.

ولكن إذا ظهر شخص ــ قد اختلف طراز ملابسه ــ فربما يرجع ذلك إلـــى طبيعة عمله، ودليل ذلك بعض اللوحات التي عثر عليها في الفيوم بأسماء أصحابـــها وكذلك مهنتهم مثل هيرون بن أمونيوس مـــدرس الفلســـفة وهرميونـــى المدرســـة وديمتريوس حائك الملابس.

وليس بينهم من تختلف ملابسه من حيث الفخامة عن الآخـــر ســـواء مـــن السيدات أو من الرجال حتى في طريقة التزين بالحلي عند السيدات، فيظـــهر ذلـــك الذى يتوج رأسه بطوق تتوسطه نجمة سباعية الأضلاع دليلاً على أنه كـــان يمثـــل كهنة الإله سيرابيس، حيث أبرز الفنان صفات الكاهن في تصوير العينين التي توحي بالتقوى والورع.

وأغلب الأسماء كان يمكن أن تكتب على صندوق المومياء أو اللفائف الكتانية باللغة اليونانية أو الديموطيقية. وأحياناً كانت تكتب الأسماء باليونانية باللون الأبيض على ظهر الصورة أو بالخط الديموطيقى على رقبة الشخص.(١)

متى كانت ترسم هذه الصور

تعددت الأسئلة حول ما إذا كانت ترسم هذه الصور لأصحابها أثناء حياتهم، أو كانت ترسم لأصحابها بعد وفاتهم مباشرة أثناء الفترة التي تحنط فيها الجثة، وقد انقسمت الآراء حول هذه الجزئية إلى قسمين، فالبعض يؤكد أن هذه اللوحات ترسم لأصحابها أثناء حياتهم وهم يصورون في شبابهم، حيث تظهر دائماً الحيوية والشباب بل أن الملامح تنم عن أصحابها وأخلاقهم، ويؤكد ذلك غياب البورتريسهات التي تصور كبار السن.(٢)

كما تظهر درجة الإتقان في التعبير عن الشخصية التي تميز الفرد والتي أظهرتها بعض البورتريهات التي ترجع إلى المجموعة المبكرة مثال ذلك الرجلين الممثلين.

والدلائل على رسم هذه اللوحات أثناء حياة أصحابها مثل:

عثر بتري على لوحة مستطيلة لم تعدل أطرافها ولم توضع في مكانها على المومياء واللوحة تحتوى أطرافها العليا على فتحة مستديرة يوجد بها بقايا حبل رفيع، وقد زودت به اللوحة لتعليقها منه.

كما عثر في هوارة على أجزاء خشبية من لوحة تكمل الجوانب الناقصة من اللوحة، وهذا يدل على أن القائمين بالتحنيط قاموا بتقليل مساحتها وإعدادها بشكل

(١) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٢، ٧٤.

(٢) Geoffroy-Scheneiter. op. cit., p. 11.

يتفق مع مساحة الفتحة المخصصة لها وباقي الأجزاء الخشبية يتم وضعـــها تحـت اللوحة أو في أجزاء من اللفائف الكتانية.

كما كانت تعدل أطراف اللوحة وتقلل مساحتها لتتفق مع مساحة الفتحة المعدة لوضعها فوق المومياء.(١)

وهناك رأى آخر يقول:

إن هذه الصور كانت ترسم لأصحابها بعد وفاتهم مباشرة.

ويعتمد أصحاب هذا الرأي على قائمة مكتوبة بخط سريع يذكر فيها الفنـــان ملامح الوجه خلف اللوحة. وكذلك أن بعض هذه الصور شكلت بحيـث تتفـق مـع الفتحة التي تترك عند لف المومياء بعد التحنيط وهى مكان الرأس تماماً.(٢)

ولكن لابد أن هذه اللوحات كانت ترسم لأصحابها أثناء حياتهم ثم ترسل إلـى المحنطين بعد ذلك، ويبدو من ذلك التصوير الذي يبرز أصحابها في حيوية بحيث لا يستطيع الفنان أن يرسم هذه الصورة من الذاكرة.(٣)

أما البورتريهات التي رسمت على أقمشة لفائف الموتى، لابد وأنها رسـمت بعد وفاتهم، وكذلك بالنسبة لمجموعة البورتريهات التي رسمت على ألواح خشـبية سميكة ومستطيلة ومصور بها المتوفى وهو يحمل إكليل أو كوب زجاجي، فلابد أنها رسمت لغرض جنائزي.(٤)

وكانت الصفة العامة لتلك الصور هو التطابق في الشكل العام للوجـوه ذات الشكل البيضاوي الطويل وفى النسب الخاصة بالملامح والعيون الكبيرة التي تمـيز

(١) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٤.

(٢) Shore, op. cit., p. 28.

(٣) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٤-٧٥.

(٤) Shore, op. cit., p. 28.

الصور المرسومة. ويدل ذلك على أن الفنان منذ بداية القرن الثاني الميلادي ــ مثله في ذلك مثل الفنان الذي قام بعمل الأقنعة الجصية ــ قد قام بحصر الأشخاص إلى عدد صغير جداً من الأنماط، مما جعل هناك سرعة لإنجاز البورتريهات، وكذلك فإن تطابق تلك الطرز المصورة جعل تلك البورتريهات أقرب إلى اسكتشات سريعة غير الأعمال المدروسة بطريقة أكاديمية.(١)

وهناك رأى آخر لـ Parlasca (٢) عن مومياوات البورتريهات التي عثر عليها في أنتينوبوليس، إنها لابد وأن تم إعدادها في الموقع نفسه.

فساد الصور المرسومة

من العوامل التي تتسبب في إفساد ملامح الصورة المرسومة:

١ – **عملية التحنيط:** بما تحتويه من مواد حافظة حيث كانت تملأ الجثة بكميات كبيرة من مادة الراتنج والقار النباتي وكانت تلف المومياء بعناية بعشرات الأمتار من الأقمشة الكتانية، وعندما كانت تطفو كمية كبيرة من مادة الراتنج بتأثير الحرارة وتصل إلى اللوحة الخشبية وتتخلل مسام اللوحة وكانت تكسو السطح المرسوم وتغطى الوجه بلون غامق أو تطمس الصورة وتتلفها.(٣)

٢ – **النمل الأبيض:** كان النمل الأبيض يأكل أجزاء من اللوحات.

٣ – **إصابات أخرى:** عثر على بعض الصور غير سليمة نتيجة تعرضها لإصابات قبل عملية الدفن وتلك الإصابات بعضها متعمد وآخر غير متعمد، الإصابات المتعمدة يحدثها أهل المتوفى منعاً لسرقة المومياء، أما الغير متعمدة فقد كانت تحدث نتيجة الاحتفاظ بالمومياء في صحن المنزل لمدة طويلة قبل الدفن، وكانت

(١) Ibid., p. 8.

(٢) Parlasca, Mumien Portaraits.

(٣) عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٠.

هذه استمرار لعادة رومانية قديمة، حيث كانت المومياء معرضة للاتساخ من الأتربة والذباب وكذلك العوامل الجوية اليومية مثل سقوط الأمطار وغيره.

وفى هذه الحالة، عثر على مومياوات قد دفنت بصورة جماعية في مقابر عبارة عن حفرة أو بئر بسيط، أو صالات بها ممرات بداخلها فتحات بطول المومياء ولا يوجد أي علامة تدل على شخصية المتوفى.(١)

كيفية تأريخ اللوحات

يمكن تأريخ اللوحات التي اكتشفت في أنتينوبولس بفترة محددة، وذلك لارتباط إنشاء المدينة بالإمبراطور هادريان عام ١٢٠م، حيث أن مدينة أنتينوبولس (الشيخ عبادة) عُثر فيها على عدد كبير من تلك الصور تؤرخ بالقرن الثاني الميلادي من ١١٧- ١٣٨م كذلك فإنه يمكن تأريخ صور أخرى عن طريق قطع البردي التي عثر عليها مع المومياوات وترجع إلى العصر الروماني.

كما يمكن تأريخ اللوحات عن طريق التفاصيل الفنية للصور المرسومة مثل طريقة تصفيف الشعر، وذلك لأن شكل الشعر في الصور تأثر بأسلوب الشعر الذي كان سائداً بواسطة أفراد العائلة الإمبراطورية في روما وكان يقلد في مصر أو في الولايات التابعة لروما، وكذلك اللحى للرجال، الحلي للسيدات، وطرز الملابس المختلفة، ويمكن مقارنتها بالتماثيل الرومانية إلى حد كبير من حيث طرز الملابس وتسريحات الشعر والحلي أيضاً. كما يمكن التأريخ بواسطة بعض الدلائل مثل الكتابات، سواء كانت على الصور ذاتها أو على لفائف المومياوات وأربطتها.

وكما ذكرنا سالفاً، فإن أغلب هذه الصور ترجع إلى القرن الثاني الميلادي وقد انتهت عادة وضع الصور مع المومياوات تدريجياً عند انتشار المسيحية.

(١) عزيزة سعيد، المرجع السابق، ص ١٠.

ومن أهم المظاهر الفنية التي ظهرت على بورتريهات الفيوم:

١-تصفيف الشعر

القرن الأول (عصر كلاوديوس، الأسرة الفلافية- تراجان)

أ- عند السيدات: كان متجعد من الأمام على هيئة بوكلات حلزونية تحيط بالجبهة، بينما تتدلى بوكلتان أو ضفيرتان على جانبي الأذن (العصر الكلاودى)، وكان هذا التعقيد في الشعر محبباً لدى رسامي هذا العصر.

في العصر الفيلافى والتراجانى، كان الشعر على هيئة بوكلات دائرية حيث كان يقسم الشعر حول الجبهة ثم يلف من الخلف مرتين أو ثلاث أعلى الرأس حيث تظهر كبوكلات على جانبي الرأس.

ب- عند الرجال: يظهر الشعر قصير، عبارة عن خصلات كثيرة متناثرة، ينسدل على الجبهة بدون لحية وأحياناً لحية صغيرة غير حليقة.

القرن الثاني (هادريان – العصر الأنطونينى، ماركوس أوريليوس)

أ- السيدات: كانت عبارة عن خصلات على الجبهة وتجعيدات ممتدة على الرأس تكون بوكلة كبيرة خلف الرقبة.

ب-الرجال: كانت تسود فيه طريقة تصفيف الشعر الشهيرة لعصر هادريان وهى عبارة عن خصلات كثيفة على هيئة بوكلات ملتوية مجعدة غير منتظمة واللحية كثيفة.

فى القرن الثالث

تعكس صور القرن الثالث، حالة من التدهور التي سادت الإمبراطورية الرومانية وامتدت حتى اعتلاء الإمبراطور دقلديانوس العرش.

أ- السيدات: كانت السيدات تقسم شعرهن من الأمام والخلف على شكل بوكلة دائرية كبيرة.

ب- **الرجال** : كان هناك تأثر بالأسلوب السائد في عصر كاراكلا، فكان يبدو شعر الرجال على هيئة خصلات قصيرة رقيقة ومنتظمة بعناية، كما ظهر الرجال حليقى اللحى والذقن.

٢- الملابس (أشكالها - ألوانها - زخارفها)

تعد دراسة الملابس عاملاً مساعداً لتأريخ صور الفيوم، فهى لا تخرج عن الأردية اليومية التي كانت سائدة في العالم الهللينستي ،ولم تتغير الملابس خلال القرون الثلاث قبل الميلاد. وكانت عبارة عن:

رداء بسيط عن قطعة واحدة (تونيك)، من الكتان وفى أحيان قليلة من الصوف، وهذا الرداء كان يرتديه كلا الجنسين وأحياناً يعلوه رداء آخر أو عباءة فضفاضة تغطى الكتفين، وهو عبارة عن قطعة واحدة مستطيلة الشكل بها فتحة في الوسط للرأس وكُمَّين، وكان الظهر والأمام والحواف تخاط معاً.

اللــــون

كان رداء الرجال أبيض أو أخضر، أم الرداء الخاص بالسيدات كان لونه أحمر قانياً وقليلا ما كان بنفسجياً أو أخضر أو أحمر.

الزخرفــة

كان الرداء مزخرف بشريطين تمتد على الأكتاف من الجانبين وفى البداية كانت Clavi وهى شرائط ملونة بلون أسود وذات حواف مذهبة، في القرنين الأول والثاني. أما في الصور المتأخرة فعادة كانت الشرائط تلون باللون الأحمر كما ظهرت شرائط ملونة باللون الأخضر والبنفسجي. كما ظهرت حواف ملونة كانت تضاف للرداء، وكذلك نقط على الرداء.

كما كان يظهر الرجال أحياناً برداء خـــارجي كعبـــاءة الخلاميـــس رمـــزاً للموظفين المحليين أو كان يظهر الجندي بعلامة وظيفته كــــــ Signum، يرتـــدى عباءة ملونة على الصدر والكتف.

الحلي(١)

ظهرت السيدات في صور الفيوم بمجموعة من الحلي والمجوهرات فأغلبهن تحلين بقلادات وأقراط، وهذه الحلي مأخوذة من نماذج هللينســـتية وليســـت نمـــاذج مصرية. ففي حلى القرن الأول ظهر طراز القلادة أو السلسلة الواحدة المصنوعة من الذهب ويتدلى منها هلال؛ أما في حلى القرن الثاني فإن السيدة تتحلى بأكثر من قلادة الأولى عبارة عن سلسلة من الذهب أو خيط تتدلى منه خرزات ذهب، والعقد الآخـــر عبارة عن أحجار شبه كريمة مصرية، كما ظهرت قطع زجاجيـــــة معتمـــة مقلـــدة للأحجار شبه كريمة داخل إطار من الذهب.

أما بالنسبة للصور المتأخرة فقد كان رسم الحلي فيها بدون اهتمام وأصبحت الميداليات مطعمة بالأحجار شبه الكريمة الموجودة داخل إطار مـــــن الذهـــب هـــى الموضة السائدة.

الأقـــــراط(٢)

كانت على ثلاث نماذج، النموذج الأول كروى الشكل، على شكل قرص مـــن الذهب أو أي حجر كريم. أما في القرن الثاني فقد ظهر النموذج الثاني على شـــــكل طوق رقيق مرصع بالأحجار، أما النموذج الثالث فكان على شكل عمـــــود صغـــير يتدلى منه دلايتان أو ثلاثة وأحياناً يزين بحجر كريم.

(١) Geoffory-Scheneiter, op. cit., p. 13.

(٢) Shore, op. cit., pp. 12 ff.

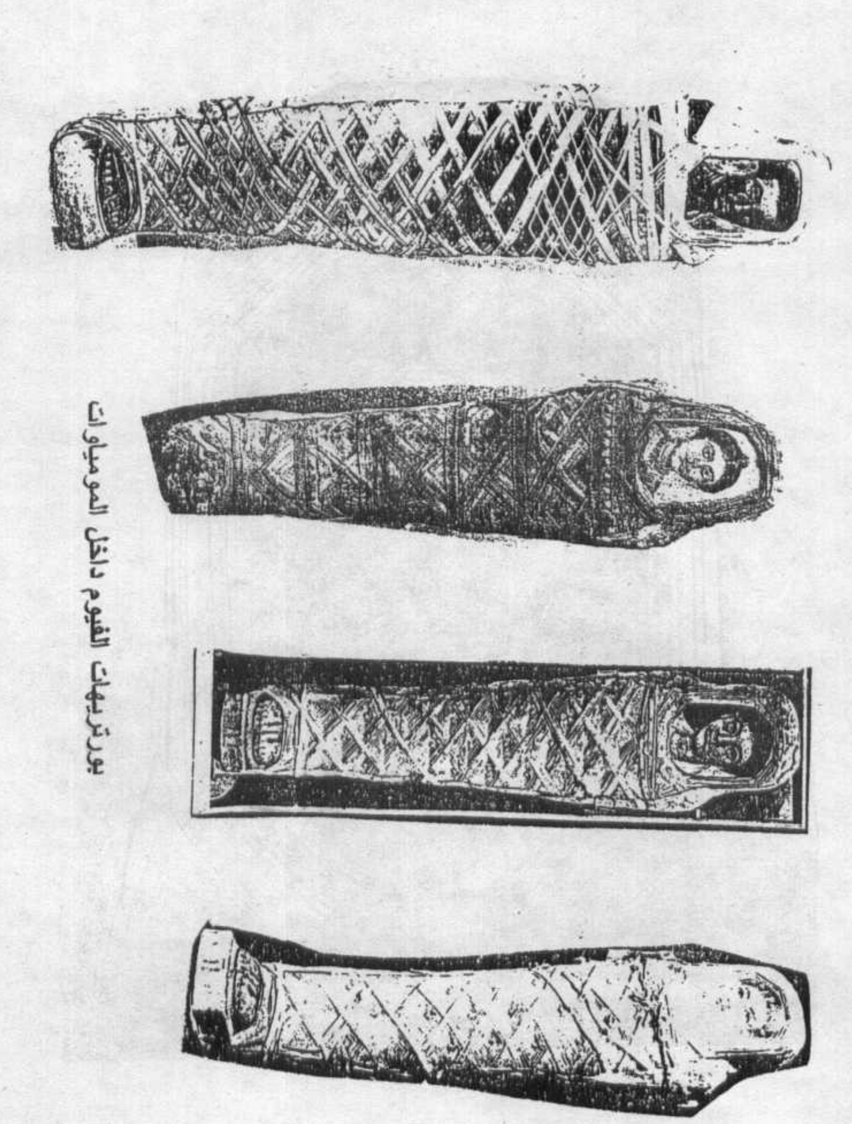
هذا التقسيم لطراز الأقراط يدل فقط على انتشار نوع معين فى عصر مـــا، ولا يدل على التأريخ.

الأســـــــاور(١)

ظهرت أساور من الذهب والفضة، على هيئة ثعبان في الرسغين. والحلــــى عامة لم تخرج عن الألوان الأخضر والأحمر للعقيق واليـــاقوت والأبيــض للآلـــئ والأزرق للجمشت، واللازورد والفيروز.

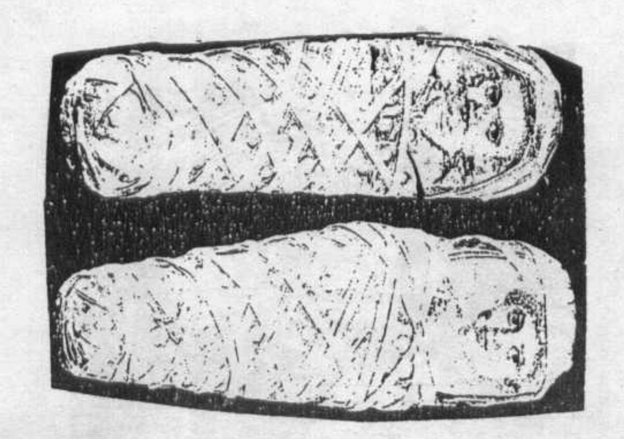
وبصفة عامة فإن الحلي كانت ترسم في صور الفيـــوم المتـــأخرة بإهمـــال واضح.

(١) Edgar, G., Greco-Egyptian Coffins Masks and Portarait, Cairo, 1905, pp. 225 ff.

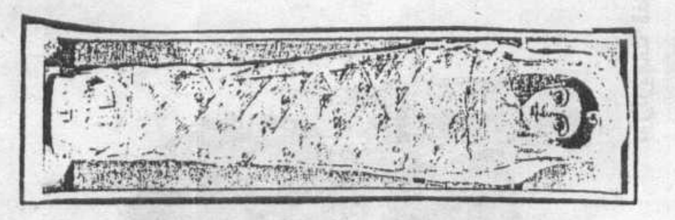


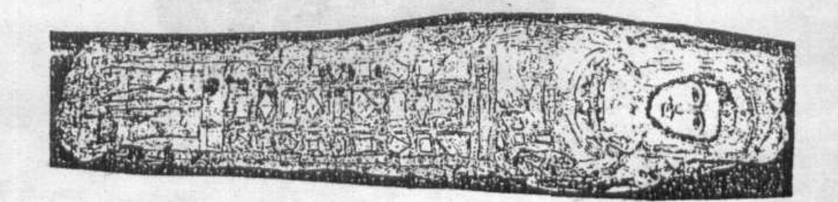
بورتريهات الفيوم داخل المومياوات

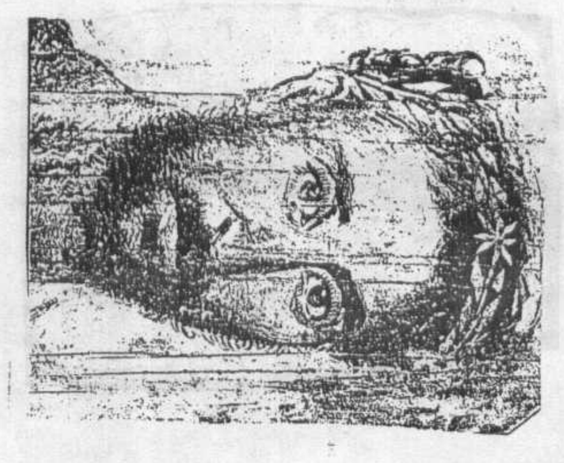


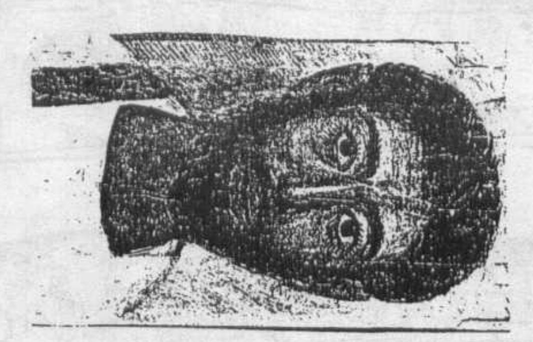


بورتريهات الفيوم داخل المومياوات



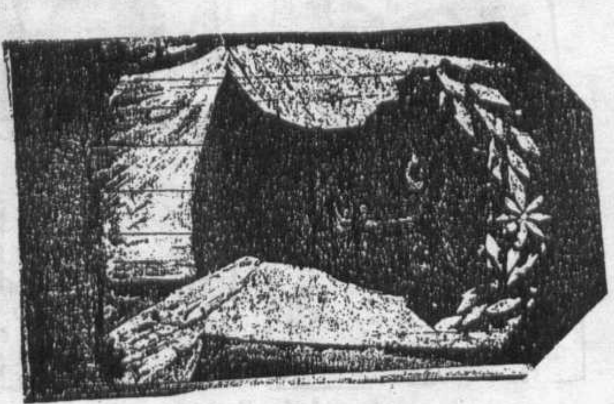






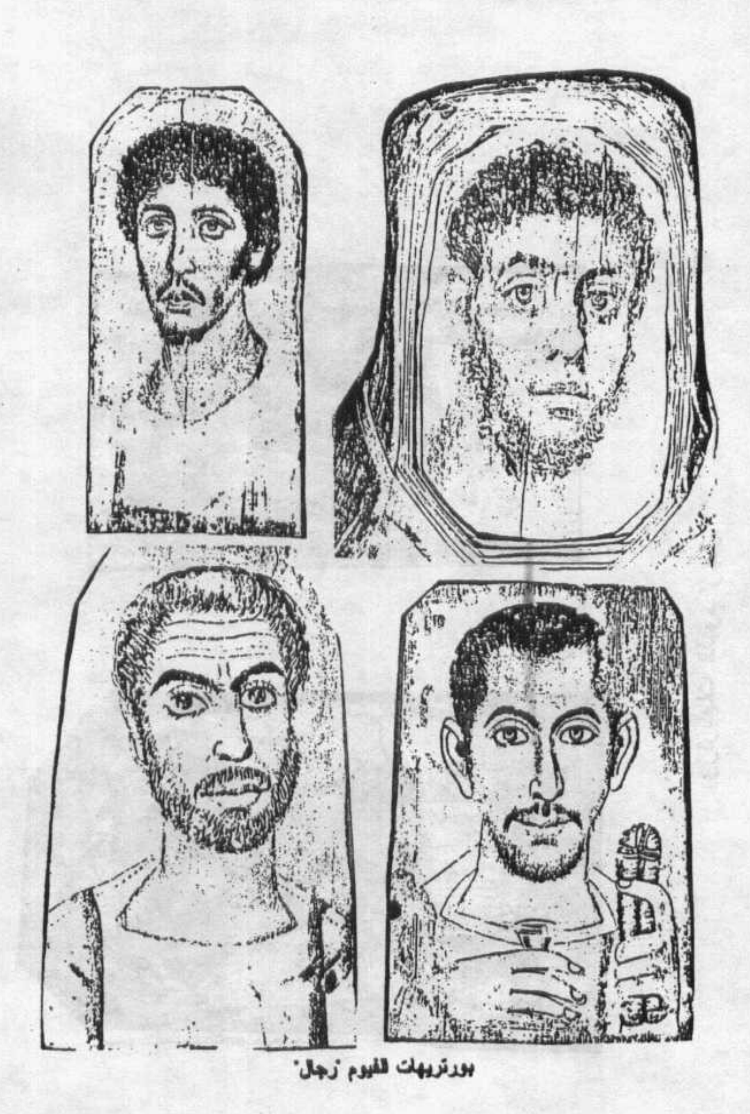
بورتريهات الفيوم رجال.





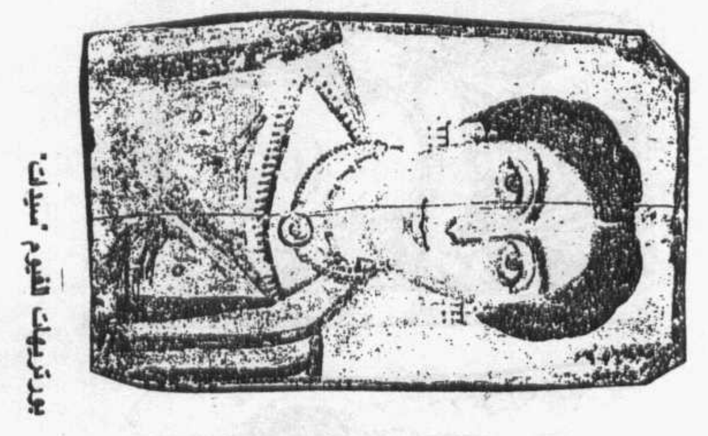


بورتريهات الفيوم 'رجال'



بورتريهات الفيوم "رجال"

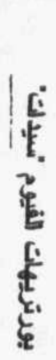






بورتريهات الفيوم "سيدات"



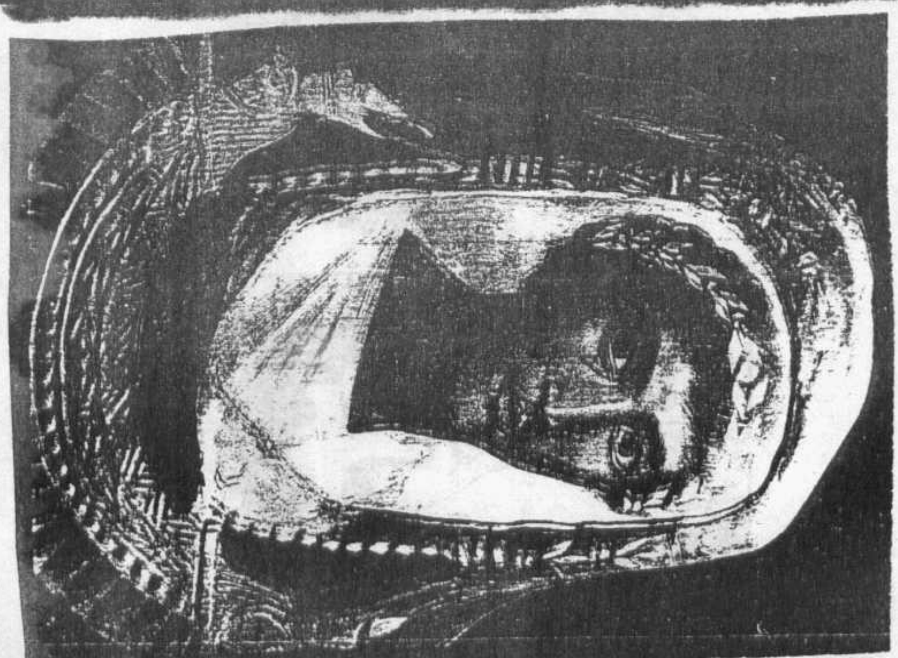


بورتريهات الفيوم "سيدات"



بورتريهات الفيوم ملونة





بورتريهات الفيوم

الفصل الرابع

الفنون القبطيه

جبانة البجـــوات

الفنون القبطيه

تقديـــــم

صارت مصر ولاية رومانية بعد انتصار أكتافيوس على أنطونيوس عـــام ٣٠ ق.م واستمر حكم الرومان لمصر إلى عهد الإمبراطور نيرون فظـــهرت المســـيحية بدينها الجديد أي بعد الديانة اليهودية وبدأ المصريون باعتناق الدين الجديد وانتشـوت المسيحية في الإسكندرية في القرن الأول الميلادي وبدأ اضطهاد الأباطرة الرومـــان بمعتنقي الدين الجديد في عهد كراكالا (٢١١-٢١٧م) وعذب المسيحيون في عـــهد ديكيوس وزاد الاضطهاد والتعذيب في فترة حكم دقلديانوس مما جعل الأقباط يبدءون تقويمهم المسيحي سنة ٢٨٤م وهو العام الـــذي اعتلـــى فيـــه دقلديـــانوس عـــرش الإمبراطورية الرومانية.

وبعد الاعتراف بالكنيسة المسيحية فـــي الفـــترة مـــن ٣١٢ – ٣١٣م مـــارس المصريون جهاراً الدين الجديد وخاصة بعد اعتناق قسطنطين المســـيحية وأصبـــح لمجلس كنائس مصر رأى وكلمة في تعيين البطارقة. وكلمة قبط التى أطلقت علـــى مسيحي مصر هى كلمة اشتقت من اسم مصر باللغة اليونانية (إيجبتوس) وصـــارت كلمة قبط أو جبت منذ الفتح العربي اسماً مميزاً لمسيحي مصر.

وكان من نتيجة ظهور الدين الجديد ظهور فن خاص بالديانة الجديدة سمى بالفن القبطي ولكن هذا الفن انعزل عن الحضارة الهللينستية والرومانية والبيزنطية وكـون فناً خاصاً به نابعاً من الفنان المصري.

المسيحية في الواحة الخارجة

أقدم وثيقة وصلتنا حتى الآن فيما يختص بالمسيحية في الواحة الخارجة عـــثر عليها عام ١٨٩٣م وتحتوى على مجموعة من المراسلات من مجموعة من الوثنييـن ولكن بعضاً منهم كانوا مسيحيين أكثرهم أهمية خطاب من شيخ الكنيسة Psenosiris يحكى فيه مصير سيدة نفيت إلى الواحة الخارجة وماتت هناك.(١)

(١) Munier, H., Oasis de Khargah. Note sur le Christianisme á Kharga a Bibliographie d'Al-Bagawat, in: Bull. Soc. Arch. Copte, Le Caire 1940, pp. 223-226.

ولا يمكننا أن نتوقع أن المسيحيين الذين عاشوا في الواحة تركوا في سلام ولكنهم لابد قد عانوا من الاضطهاد والظلم مثل إخوانهم في الوادي وقد شهدت الخارجة ازدهاراً واضحاً في الفترة من القرن الثاني حتى القرن السابع الميلادي لذا أطلق عليها اسم Ibitns Voiios وعاصمتها Ibitwv Nwhis. ولابد أن المسيحية انتشرت على نطاق واسع بدرجة دفعت بطريرك الإسكندرية لتعيين أسقف[1] عاش في الخارجة وكان ذلك في القرن الرابع عشر.

وكما ذكرنا أن هذا كله أدى إلى ظهور فن هو الفن القبطي سواء في الوادي والواحات كان هذا الفن ذو سمات وطراز فني محلى نابعاً من صميم الشعب القبطي وللشعب نفسه.

وهناك تقصير كبير من جانب العلماء في الاهتمام بمنطقة الواحة الخارجة من كافة النواحي التاريخية والأثرية حتى الآن رغم أن هذه المنطقة تعتبر من أهم المناطق التي كانت تأوي المنفيين أو المضطهدين أو أصحاب العقائد الخاصة سواء في السياسة أو الدين.[2] وكان لإطلال واحة الخارجة على منطقة وادي النيل وصعيد مصر بصفة خاصة أهمية كبرى في كونها وعاء يصب فيه كل من يحاول الخروج عن المألوف في هذا الوادي. وتكمن أهمية تلك المنطقة في كونها ليست معقلا تاريخياً وأثرياً هاما في مصر فحسب، بل بسبب احتفاظها بكيانها الأثرى والحضاري الشامخ فترة طويلة تجاوزت ١٧٠٠ عام، على الرغم من حالة الفقر والبساطة الواضحة في معظم آثارها. ولعل البيئة والمناخ وطبيعة المنطقة التي تميل إلى الجو الصحراوي قد ساعدت في الاحتفاظ بهذه الآثار حتى الآن، ولكن يبدو أنها ظلت قبلة للمغامرين والرحالة وجنود الحدود عبر العصور، فتركوا آثارا لهم في المنطقة، ويعتقد البعض أنها تشويهات للآثار العظيمة، والبعض الآخر يعتقد أنها أجدر سجل تاريخي لمصر يزيد من أهمية المنطقة وشموخها.[3] وعلى الرغم من

(١) George zu Sachsen, J., Streitzüge durch die Kirchen und Kloster Ägyptens Berlin, 1919, pp. 48-51.

(٢) Beandell, H.J.L., An Egyptian Oasis, London 1909, pp. 103-105.

(٣) Brugsch, H., Reise nach der grosse Oase El Kharga in der libyschen Wüste. Beschreibung ihrer Denkmäler und wissenschaftliche Untersuchungen, Leipzig, 1878,pp. 59-91.

ذلك فلا تزال الدراسات العلمية عن المنطقة فقيرة لا تتناسب وأهميتها العلمية والتاريخية كجزء أساسي من تاريخ مصر، فيكفى القول بأن منطقة مقابر البجوات هى الأثر الباقي لنا من مصر المسيحية خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين حتى الآن.

والواقع أن التسمية الصحيحة لهذا الموقع هو جبانة الجبوات ومعروف أن حرف القاف تحرف إلى الجيم عند سكان الواحات وهم يطلقون على الموقع اسم الجبوات وهى تحريف لكلمة القبوات نظرا لأن معظم أضرحة الموتى قد غطيت بالقباب أو القبوات، أي أن اسم البجوات هو الاسم العربي المحرف لمدينة الموتى التي كانت تشرف على مدينة الواحة الخارجة الرومانية[١] التي كان يطلق عليها واحة طيبة والتي كانت تشرف على أطلال معبد آمون الذي يسمى معبد هيبيس الذي يعنى الأراضي الزراعية أو أرض المحاريث، وقد أقيم هذا المعبد في عهد الملك داريوس الأول (٥٢٢ - ٤٨٦ ق.م) على أطلال معبد يحتمل أنه من عصر أحمس الثاني.[٢] ومن خلال زيارتي للمنطقة في الأعوام ١٩٨٨، ١٩٩٨ فقد تفحصت كافة المقابر الموجودة والتي لا تزال مهملة من جانب الأثريين تماماً، فمع الاعتراف بالعمل الجليل الذي قدمه أحمد فخري عام ١٩٥٠ إلا أنه قدم لنا وصفاً متكاملاً عن المنطقة بغرض واحد هو تسجيلها ومحاولة الحفاظ عليها من الاندثار المتوالي. وقد طالب أحمد فخري في هذا العمل بضرورة البحث المستمر من أجل إنقاذ آثار هذه المنطقة.[٣] ومن المؤلم حقاً أن هذه المنطقة لم تنل حظاً وفيراً في مجال الدراسات الأثرية ولا تزال تحتاج إلى مزيد من العناية البحثية.[٤]

---

(١) Karge, P., Durch die Libyische Wüste zur grossen Oase, Leipzig, 1920, pp. 283-322.

(٢) حول هذا المعبد وتسميته، انظر:

Herodotos, Historia III 17-19; Fakhry, A., Bahria Oasis, Vol. I. Cairo, 1950, pp.11-12.

(٣) Fakhry, A., The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis, Cairo. 1950, pp. 1-8.

(٤) يمكن مراجعة معظم تلك المراجع في القائمة الخاصة بكتاب أحمد فخري.

وفي عام ١٩٠١ أوفد قيصر روسيا شخص يدعى W. De Bock لزيارة مصر وجمع معلومات عن الثقافة والفنون القبطية في مصر، واستطاع "بـــوك" أن ينشـــر وصفاً مبكراً لجبانة البجوات حيث قام بتصويرها ورسم بعض المقابر، إلا أنه اعتمد على الوصف فقط دون أن يكون هناك دراسة علمية جادة، ورغم ذلـــك فـــإن هـــذا المرجع يعتبر المصدر الأول عن المنطقة لأنه يضم وصف وصور لبعض المقـــابر التي اختفت معالمها الآن. (١)

وقد استطاع "بوك" أن يلفت الأنظار إلى المنطقة، وبالفعل اهتم علماء متحـــف الميتروبوليتان بنيويورك، ففي عام ١٩٠٨ قام أشـــرى يدعـــى A.M.Lythgoe (٢) بزيارة المنطقة ونشر تقارير مختصرة عن أعماله في الموقع وأقر بأن المنطقة مـــ أكبر المقابر المسيحية ليس على المستوى المحلى فحسب بل أيضاً علـــى المســـتوى العالمي. (٣)

وقد توقفت أعمال الأبحاث في هذه المنطقة بسبب الحرب العالمية الأولى، بعدها تم دراسة بعض المقابر مثل المقبرة رقم ٨٠ ورقـــم ٢١٠ ورقـــم ١٧٥ علـــى يـــد Wilkinson،(٤) وكذلك على يد Hauser. (٥) ثم قام Stern (٦) فـــي عـــام ١٩٦٠ بدراسة التصوير الجدارى في مقابر البجوات وقدم رؤية حول إمكانية تأريخ الصور الجدارية، على أنها بأية حال من الأحوال لا تعود بعد منتصـــف القـــرن الخـــامس الميلادي.

---

(١) De Bock,W., Materiaux Pour Servir á L'archeologie de L'Egypte Chretienne, St. Petersburg, 1901, pp. 7-33, Pls. III - VII.

(٢) Lythgoe, A.M., The Egyptian Expedition, Bull. Metro. Mus. Of Arts V, 1908, pp.84-86.

(٣) Id., The Oasis of Kharga, BMMA V, 1908, pp. 203 - 208.

(٤) Wilkinson, C.K., Early Christian Paintings in the Oasis of Khargh, BMMA XXIII, 1928, pp. 29 - 36.

(٥) Hauser, W., The Christian Necropolis in Khargah Oasis, BMMA XXVII, pp. 38-50.

(٦) Stern, H., Les Peintures du Mausoleé de L'Eode á el Bagawat, C.A. II, 1960, pp. 93-113.

وفى عام ١٩٦٢ قدم Schwarz [١] رؤية جديدة عن الصـــور الجداريـــة فـــي المقابر، واقتصرت دراسته على المقابر أرقام ٣٠، ١٨٠، ١٧٥ واعتـــبر أن تلـــك الصور قد رسمت من أجل الأحياء وليس من أجل المتوفيين المدفونين بالمقـــابر، أى أنه قدم رؤية عن إمكانية اعتبارها رموز طقسية كنسية، إلا أنه لم يتعمق أبعد مـــن ذلك، واعتمد على الوصف والتحليل المسيحي للوحات وتحيزها الواضـــح للعقيـــدة المسيحية وليس لليهودية، وأراد بتلك الدراسة أن يرد رداً مباشراً على بحـــث قديـــم ليهودي يدعى Leibovitch [٢] حاول إيجاد بعض التأثيرات اليهودية والهللينســـتية في مقابر البجوات، وعلى العموم فإن بحث Schwarz من أكثر الأبحاث تعمقاً فـــي صور البجوات حتى الآن.

أما آخر الأعمال التي ظهرت عن الصور الجدارية والمظاهر المعمارية لمقـــابر البجوات فهى النشرة التي كتبها Grossman [٣] في الترجمة العربية لمؤلف أحمـــد فخري. [٤]

وحديثنا عن مقابر البجوات والتصاوير المسيحية التي بها، تلك التصاوير التـــي تعبر عن موضوعات من العهد القديم والكتاب المقدس[٥] وتمثيلها لرموز مســـيحية كالصلبان وشخصيات مسيحية وقديسين كلها تعبر عن سمات الفن القبطي في مراحله المبكرة بالإضافة إلى تعبيرها عن حالة الاضطهاد التي كان يعيشها مسيحيو الواحات وكذلك فترات الرخاء التي سادت في الواحة الخارجة.

(١) Schwarz, J., Nouvelles etudés sur des fresques d'el Bagawat, C.A.13,1962,pp.1-11.

(٢) Leibovitch, J., Hellenismes et Haraismes dans une chapelle chretienne a El Bagaouat, in: Bulletin de la Societe d'Archeologie Copte V, 1939, pp. 61-68.

(٣) بيتر جروسمان، بعض الملاحظات على جبانة البجوات الرومانية المتأخرة، الملحق الثالث في كتاب أحمد فخري، ص ص ٣٩٥ وما بعدها.

(٤) أحمد فخري، الصحراء المصرية. جبانة البجوات في الواحة الخارجة، ترجمة: عبد الرحمـــن عبد التواب، مطبوعات هيئة الآثار – المصرية، القاهرة ١٩٨٩.

(٥) Gough, M., The Origins of Christian Art, New York, 1974, pp. 28 f.

لذلك لن نخطئ عندما نذكر أن جبانة البجوات حقل غنى وكنز ثمين لدراسة التصاوير المسيحية المبكرة في مصر لأننا لن نجد في أي مكان آخر مدينة صغيرة للموتى تركت سليمة لما يربو على ألف ومائتي عام وتستحوذ قبابها وعقودها الجملية وتصاويرها على إعجاب كل إنسان يزورها أو يقرأ عنها.

وتنتمي تصاوير جبانة البجوات للفن المسيحي المبكر من ناحية الأسلوب والموضوع. وقد اعتمدت موضوعاتها بوجه خاص على موضوعات من العهد القديم والقليل منها من العهد الجديد مع ملاحظة وجود تأثيرات أهمها تأثيرات الفن الروماني والبيزنطي.(١)

ويلاقى الباحث في هذا المكان صعوبة كبيرة في التعرف على البدايات الأولى للفن القبطي وذلك لعدم توافر أدلة كافية بقدر يساعد على محاولة الاقتراب من هذا الفن خلال القرون الثلاثة الأولى للميلاد وليس هناك من التصاوير المسيحية المبكرة ما يمكن نسبه إلى القرنين الأول والثاني، أما ما ينسب للقرن الثالث فهو فقليل.

كما تظهر أهمية هذا الفن فيما تضيفه تصاوير هذا العصر إلى معلوماتنا عن مدى فهم المسيحيين الأوائل في تلك الفترة للعقيدة الجديدة ومن الطبيعي ألا تظهر الأشكال الفنية المسيحية في نفس الوقت التي ظهرت فيه العقيدة الجديدة لأن المسيحية لم تكن الديانة الوحيدة في ذلك الوقت فكانت هناك الديانة اليهودية وكتابات أفلاطون التي تدعو إلى فكرة الخير في خلاص الروح وكذلك انتشار عبادة ميثرا إله الشمس بالإضافة إلى أن عبادة إيزيس كانت عبادة شعبية في مصر.(٢)

ومن هنا نجد أن الدعوة إلى العقيدة الجديدة أجبرت المسيحيين على عدم إظهار دينهم واستمر ذلك حتى منتصف القرن الثالث الميلادي.

غير أننا يمكن أن نذكر سبباً آخر يبرر لنا هذا الخوف من الانحراف عن الوثنية وهو وجود مجتمع يقدس صور الأباطرة بالتمثال والصورة.

---

(١) Morey, C.R., Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting, from Antiquity to the Eighth Century. Princeton, 1942, pp. 33 ff.

(٢) Gough, op. cit., pp. 17 ff.

ويرجع ظهور فن التصوير إلى استخدام اليهود له ويظهر في تزيين جدران المعابد اليهودية وكذلك تصوير نوح وزوجته على بعض النقود العبرية وبعض الجبانات اليهودية في Via appia بروما وفي قرطاج.(١)

وتعاصر هذه التصاوير اليهودية(٢) ما ظهر من تصاوير مسيحية لدى الجماعات التي خلفت آثارها في كتاكومبات روما.

ورغم ما يفصل الديانتين اليهودية والمسيحية ولكن لا يمكن إنكار تأثير كل منهما على الآخر مثل خدمة القداس في الكنيسة قد استلهمت من خدمة القداس في المعبد اليهودي شكلاً ومضموناً كذلك أن الديانة المسيحية بدأت من اليهود وخصوصاً يهود الشتات في منطقة البحر المتوسط. (٣)

ويلاحظ من خلال دراسة الموضوعات في التصوير اليهودي أنها متعلقة بالاهتمامات الدينية لضمان حمايتهم وخلاصهم بينما التصاوير المسيحية في القرن الثالث تتعلق بخلاص الفرد بعد الموت. وبالرغم من هذا الاختلاف فإن زمن ظهور الفنين اليهودي والمسيحي يبدو متقارباً في مواقع مختلفة عاشت فيه الجماعات اليهودية والمسيحية متقاربة. (٤)

تاريخ البجوات

يمكننا القول بأن جبانة البجوات الحالية كانت هى أرض الدفن الرئيسية لمدينة الخارجة خلال قرون عديدة وليس من اليسير تحديد نهاية الفترة التي استخدمت فيها ولكن مزارات الدفن بها تشير إلى أن احتمال استعمالها قد بدأ من منتصف القرن الثاني الميلادي واستمر إلى القرن السابع الميلادي.

---

(١) Du Bourguet, P., Early Christian Painting, London, 1965, p. 9.

(٢) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، الجزء الأول، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٣١.

(٣) نورمان كانتور، التاريخ الوسيط، قصة حضارة: البداية والنهاية، ترجمة وتعليق: قاسم عبده قاسم، القاهرة ١٩٨٤، ص ٥٥.

(٤) Graber, A., Christian Iconography. A Study of its Origins, London 1969, pp. 25 ff.

والعلاقات بين وادي النيل والواحة الخارجة بدأت منذ فجر التاريخ المصـــري وكان اسم الواحة الداخلة والخارجة يتردد كثيراً ولابد أن عاصمة الواحة الخارجـــة كانت على مقربة من معبد هيبيس وأن جبانتها القريبة كانت بالتلال التي كانت توجد بها جبانة البجوات وقد استخدم الموقع الحالي قبل دخول المسيحية إلى الواحات وقبل انتشار الدين المسيحي. (١)

ولم يبحث المسيحيون عن موقع آخر للدفن بل استمروا في دفن موتـــاهم فـــي مواقع الدفن القديمة لذلك نجد أن مزارات جبانة البجوات بعضاً منها ينسب لأشخاص وثنيين والبعض الآخر إلى مسيحيين.

ونبدأ بالحديث عن المرتفعات الكائنة إلى الشمال والشرق عنـــد ســفح التـــلال الأخيرة لجبل الطير حيث تقع البجوات وهناك فتحات كثيرة لمقابر قديمة في الهضبة الممتدة من الركن الذي يقوم عليه الدير المعروف باسم قصر مصطفى الكاشف.

ولكن إذا كان من اليسير أن نؤرخ هذه المزارات بصورة جدية فإن بعض أنماط من المزارات بها تعد أقدم من غيرها فلا يوجد بين هذه المـــزارات مـــا يمكـــن أن نرجعه إلى ما قبل القرن الثالث ومن أقدم المزارات في الجبانة مزار الخروج حيـــث يدل طرازه على أنه أكثر المزارات قدماً وتثبت تصاويره أنه يمكـــن تأريخـــه فـــي بمنتصف القرن الرابع فقط.

وليس بمقدورنا أن نحدد تاريخ هجر الجبانة ولكن الثابت أنها هجرت مع انتشار الإسلام والمسلمين في الواحات حيث لا توجد أي مقابر من العصر الإسلامي بها فقد جرت عادة المسلمين على دفن موتاهم في مدافن خاصة بهم وقد عثر في وسط مدينة الخارجة على شاهد قبر أثناء حفر أساسات مدرسة ويرجع هذا الشاهد لعام ٥٧٤هـــ ومن المنتظر أن تظهر دراسة للمخربشات القبطية لعلها تلقى الضـــوء علـــى هـــذه الجزئية. (٢)

وقد كانت واحة الخارجة أيضاً محطة مهمة في طريق الحج الذي ربط شـــمال أفريقية بمكة عن طريق مصر لعدة قرون حيث يوجـــد طريـــق (درب الأربعيـــن) الشهير وكانت العادة أن تعسكر القوافل والمسافرين في الطرف الشـــمالي للمدينـــة

(١) Treffer, op. cit., p. 679.

(٢) أحمد فخرى، المرجع السابق، ص ص ١٧-١٩.

وغير بعيدة عن البجوات حيث اعتادوا الإقامة أياماً عديدة قبل أن يستأنفوا رحلاتهم.(١)

ونستدل على ذلك من خلال المخربشات العربية بعد تنحية المخربشات القبطية واليونانية حيث كان الوصول للمزارات سهلاً في كل الأوقات والنصوص العربية تمتد للقرن التاسع حتى يومنا هذا وقد دون معظم الزوار أسمائهم وتاريخ الزيارة فقد حرصوا على ألا يكتبوا على المناظر المصورة للمزارات ولكن من المؤسف أن هذه التصاوير التى ظلت محتفظة بجمالها ورونقها قد شوهت جزئياً في أيامنا هذه على يد حارس مصلحة الآثار عام ١٩٢٦م. وتشير بعض المخربشات في أحد المزارات إلى أن بعض جنود الحامية العثمانية قد عسكروا في البجوات منذ مائتي عام.

ويجب أن نشير إلى بعض النقاط الهامة المتعلقة بتاريخ جبانة البجوات وهى أن جبانة البجوات بآبارها وغرفها المنحوتة في الصخر لم تكن من أعمال المسيحيين بل أنجزت واستخدمت قبل ذلك بكثير سواء أيام الفراعنة أو الرومان، فكما نعرف أن المسيحية منذ ظهورها واجهت اضطهاداً من قبل حكام الرومان ومن هنا نتساءل هل يقوى مسيحيو الاضطهاد على بناء مثل هذه المقابر؟ بالطبع لا... بل أنهم اكتفوا بالسكن في الصحراوات والكهوف المجاورة وما إن استتب الأمر حتى هبطوا يوارون موتاهم في جبانة البجوات مخلفين كتابات قبطية ويونانية كما قاموا بتشييد مزارات لشهدائهم.

وقد عثر على مقبرة بها بعض الأكفان وجد أن أصحابها قد ماتوا إثر حرقهم بالنار وعثر على صلبان خشبية وخرزات عقود محترقة مما يدل على اضطهاد الرومان للمسيحيين الذي بلغ مداه في القرن الثالث الميلادي ولعل ذلك البلاء تسلوى فيه أهل الواحات مع إخوانهم في الوادي وحينما هدأت الأمور جمع المسيحيون أشلاء إخوانهم وأعادوا تكفينهم ودفنهم في مقابر جماعية وعليه فإننا نستطيع القول أن هذه المقابر تعود إلى زمن بعيد عن ظهور المسيحية.(٢)

(١) Shaw, W.B.K., An Exploration in the south Libyan Desert, in: Sudan Notes and Records, Khartoum, Vol. XI, 1928, pp. 103-194.

(٢) Hauser, op. cit., p. 39.

وصف عام لجبانة البجوات

تعتبر مجموعة الأضرحة ذات القباب المعروفة باسم البجوات والتي تقع شرق مدينة الخارجة الحالية جزءاً من الجبانة المنسوبة لهيبيس والتي كانت عاصمة للواحات في مجملها.

وتحتل جبانة البجوات المنحدرات الأخيرة من هضبة جبل الطير وسطح الهضبة ليس منبسطاً لكنه ينحدر من الشمال إلى الجنوب.

وكانت طبوغرافية المكان[1] هي العامل المؤثر في توزيع المزارات وجعل وجهتها على الممرات والشوارع التي أوجدتها الوديان والتلال المرتفعة وتحتوي جبانة البجوات على مجموعة هائلة من المزارات بعضاً من هذه المزارات مزيناً بالتصاوير المسيحية والمخربشات القبطية القديمة بالإضافة إلى مخربشات عربية تسجل قطعاً من الشعر أو عبارات إعجابهم بتلك المقابر وغيرها من التصاوير التي تبين لنا مدى فهم المسيحيين لعقيدتهم الجديدة في هذه الفترة المبكرة بالإضافة إلى هذه المزارات يوجد مبنى كبير يسمى كنيسة وتحتل مساحة فسيحة وكانت تستخدم في الاحتفالات الدينية وكذلك تحتوى المزارات الكبيرة على شرقيات بداخلها وكانت تستخدم أيضاً الاحتفالات الدينية.

طرق الدفن وأنواع المقابر بالبجوات

ومن الصعب تحديد التاريخ الذي بدأ فيه استخدام جبانة البجوات كمقابر للدفن غير أنه مما لا شك فيه أن موقع البجوات كان معروفاً قبل المسيحية مع أن جميع مباني البجوات أو المقابر التي بها قد تعرضت لكثير من العبث بغرض السرقة إلا أن الأقدار والظروف قد حفظت لنا بعض المقابر للتعرف على نظام الدفن وأنواع المقابر ولإلقاء الضوء على الغموض الذي يحيط ببداية استخدامها.

وأنواع المقابر بجبانة البجوات يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنوع وهي: [2]

---

(١) Ball, J., Kharga Oasis. It's Topography and Geology, London 1900, pp. 20 ff.

(٢) صفي الدين خليل، تقرير مبدئي عن حفائر هيئة الآثار المصرية بالبجوات (موسمي ١٩٨٤-١٩٨٥)، الملحق الثاني داخل كتاب أحمد فخري، ص ٣٧٤.

(١) مقبرة الدفن الرئيسية

أحياناً يضم المزار أكثر من مقبرة رئيسية وتكون المقبرة الرئيسية إما تتوسط أرضية الحجرة أو تقع في الفناء الخارجي للمزار، فالمقبرة تتكون من بئر منحوتة في الصخر وينتهي البئر من أسفل بحجرتين إحداهما تكون على الجانب الشرقي والأخرى على الجانب الغربي وهاتان الغرفتان إما تكونا مستطيلتين أو مربعتين ولكل غرفة باب يفتح على البئر.

(٢) النوع الثاني

عبارة عن نحت ويكون إما في أرضية الغرفة أو حول البئر أو بجوار الجدران أو في الفناء الخارجي للمزار ويختلف في مساحته وطوله حسب حجم وعمر المتوفى.

(٣) النوع الثالث

وهو نوع من اللحود يقع ملتصقاً بجدار المزارات من الخارج مباشرة وأحياناً نجد تلك اللحود تكون في المصاطب كالمتواجدة بالريف حالياً.

طرق الدفن

بالنسبة للمقابر الرئيسية التي تمثل النوع الأول كانت تضم بقايا هياكل عظمية بشرية تختلف كمها من مقبرة لأخرى فأحياناً تصل إلى أحد عشر هيكلاً عظمياً للمقبرة الواحدة بالإضافة إلى عدد من الأواني الفخارية عليها زخارف قبطية.

أما مدافن النوع الثاني والثالث فكانت كل مقبرة تضم مومياء واحدة غالباً والمومياء يوضع معها ملح كان يجلب من وادي النطرون مما أدى إلى حفظ الجثة جيداً بالإضافة إلى أن الجثة كانت محاطة بالرمال المسامية ذات الحرارة المرتفعة.(١)

وتوجد مقابر تقع بالشمال والشمال الغربي بالجبانة، هذه المقابر هى مقابر دفن مبكرة أي التي تعود للعصر الإمبراطوري المبكر (الروماني) وخصائص هذه المقابر شديدة الاختلاف فهى تتكون من غرف تقليدية منحوتة أفقياً في الصخر زودت بمداخل صغيرة وحنايا في الحوائط.

وهناك عدد قليل من المقابر تم توسعته بغرف إضافية بنيت بالطوب اللبن وترتبط هذه الإضافات بوضوح بالعصر المتأخر وهذه الغرف أمام الغرفة الأصلية

---

(١) تقارير حفائر هيئة الآثار المصرية، مركز تسجيل الآثار بالقلعة، القاهرة، ١٩٨٤.

تماماً وبمرور الوقت استغلت هذه المساحة المتاحة بشكل مكثف في المنطقة المذكورة ولم يترك جزء صغير من الصخر فقد شغل بمقصورة دفن صغيرة، والتكوين المعماري لهذه المقصورة يماثل تكوين ضريح صغير بنى بالطوب اللبن.(١)

والطراز الأساسي لهذه المقاصير هو بناء مربع ذو دعائم ركنية في كل أركانه حيث العقود الوسيطة أو الانتقالية المغلقة وزينت الأجزاء الخارجية للمقاصير بأعمدة ناتئة عن الجدران أو أعمدة مزدوجة حيث تناقض التقاليد السابقة التي لم تلتزم باستخدام العتبات بل اتخذت العقود بدلاً منها بالإضافة إلى ذلك فإن بعضاً منها قد زود بصف من الأعمدة الخارجية بتقدم سقيفة. ومما يزيد من أهمية تلك المقاصير أن وجهاتها تحتوى على بعض مظاهر وجهات المعابد المصرية كالمعروفة في تونا الجبل بشكل خاص.

وقد زودت بعض المقابر المسيحية بالبجوات بمقاصير صغيرة شبيهة بالكنائس وهذه الكنائس إما أنها أضيفت في وقت متأخر أو أن المقبرة التي تنتمي إليها بنيت في أصلها كملحق معماري.

وتتخذ مجموعة قليلة من مقابر البجوات الشكل الكلاسيكي حيث تمثل في شكلها بالتحديد معابد (ثولوس) وهو بناء دائري ترتكز فيه القبة على الأعمدة ويصعد إليه بسلالم دائرية. وتمثل هذه المقابر ثمانية مقابر ثلاثة منها من حلقة واحدة من ثمانية أعمدة غطيت بقبة وتقوم على أساس دائري صغير بينما الخمس الأخرى تتكون من بناء مستدير مع درجات صغيرة متتالية وبالإضافة إلى هذه المقابر هناك مقابر ثمانية الشكل.

وهناك مقبرة من أجمل عمائر البجوات فهى مشيدة على غرار البازيليكا الرومانية وتشتمل على مقبرتين رئيسيتين إحداهما في الحجرة المقببة والأخرى تقع في الفناء الخارجي أمام مدخل الغرفة المقببة مباشرة بالإضافة إلى ذلك هناك ثلاثة مقابر من طراز اللحد وجدت بالفناء الخارجي أيضاً وكان مدخل البئر تحت درجة سلم مرتفعة ١٥ سم عن سطح الأرض وهناك حجرة منحوتة في الصخر بشكل مربع تقع بالجانب الغربي بها أريكة من الخشب تحمل ست جثث مكفنة ومغطاة بالكتان ووجد بجانب الجثث صلبان خشبية. وتدل هذه الأكفان على أن أصحابها قد ماتوا إثر حرقهم بالنار وعليه فإن المقبرة ترجع إلى عهد اضطهاد الرومان للمسيحيين الذي

(١) صفى الدين خليل، المرجع السابق، ص ٣٧٤.

بلغ مداه في القرن الثالث الميلادي، وقد وجدت لحود مخصصة للأطفال لا يرى بينها جثة بالغ واحد.[1]

ويغلب طراز اللحد في مقابر البجوات كنظام للدفن الفردي، إلا أنه ظهرت بعض المقابر الجماعية كتلك التي تقع بالشمال الغربي بالبجوات والتي يبدو أنها لأسرة عريقة فالمقبرة تتكون من فناء مربع يقسمه جدار من اللبن وبداخل الفناء خمس مقابر ثلاثة منها محفور بالصخر واثنين مشيدين باللبن.

ومن المقابر ذات الطراز المميز بالجبانة مقبرة واحدة بالشمال الغربي بالبجوات كانت لأحد النبلاء مومياؤه في حالة جيدة عليها أختام طينية وعليها علامة تقرأ (بر) وتكتب بالهيروغليفية ⌐¬ بمعنى بيت والمقبرة عبارة عن حجرة مربعة جزء منها محفور في الصخر والآخر مشيد باللبن عليه قبوة. [2]

وفى نهاية الحديث يجب أن نشير إلى شئ هام في آثار جبانة البجوات وهو أنه يوجد بها مقابر تنتمي لجميع الطبقات الاجتماعية فهناك عدد كبير من المقابر الأكثر بساطة تمثل حفرة في الصخر وعليها ما يشبه شاهد قبر بسيط.

أهم المباني المسيحية بجبانة البجوات

يعتبر مبنى الكنيسة من أهم المباني المسيحية بجبانة البجوات وتحتل الكنيسة أفضل مكان بالجبانة فقد بنيت على حافة تل يحيطها حدائق النخيل بالإضافة إلى ذلك فإنها تعتبر أكبر مباني الجبانة.

وتتكون الكنيسة من ثلاثة أروقة يحيط بها رواق مغطى يقوم على أعمدة من الطوب وبها حنايا مثلثة ويقع المدخل بالركن الجنوبي الغربي ويؤدى المدخل إلى ممر صغير به شرقية تواجه المدخل وعلى اليمين نجد صالة الكنيسة، وتنقسم الكنيسة إلى ثلاثة أقسام يفصلها صفوف من الأعمدة ويوجد بالجدار الشرقي من الرواق الأوسط ثلاث حنيات وثلاث حنيات أخرى صغيرة كانت تستخدم لحفظ الأواني المقدسة وأشياء أخرى تستعمل لخدمة الكنيسة.

ويوجد حاجزان بالكنيسة وهى إما قد استخدمت كمذابح أو في أغلب الاحتمالات كقواعد للتماثيل بالإضافة إلى أن الطرف المقابل للمدخل كان يحتوى على المعمودية

---

(١) نفس المرجع، ص ٣٧٥.

(٢) نفس المرجع، ص ٣٧٧.

وقد دهن البناء من الداخل والخارج بملاط أبيض ويحيط بالمدخل المؤدى للكنيسة عقد يرتكز على دعامتين ولا يوجد بالكنيسة أي تصاوير أو مخربشات تبين لنا إلى أي فترة ترجع هذه الكنيسة ولكن في أغلب الاحتمالات أنها ترجع للقرن الخامس الميلادي.

وكما سبق أن أشرنا إلى أن بعض المقابر المسيحية بالبجوات كانت مزودة بمقاصير شبيهة بالكنائس ولم تكن وظيفة هذه الكنائس تفهيم موكب الجنازة بل كان الهدف منها إجراء طقوس ما بعد الدفن فمنذ العصر المسيحي المبكر وطبقا للمعتقدات فإن المساعدة الروحية كانت مطلوبة لاجتياز المحاكمة النهائية.

فالمسيحيون قد رغبوا في البقاء بالقرب من موتاهم في مكان تؤدى فيه الشعائر أيام الآحاد.

ونعود للحديث عن الكنيسة الكبرى بالجبانة فنجد أن هذا المبنى قد جرى فيه بعض التغيرات مثل تحويل الصحن وقاعة الترتيل المقدس في الناحية الشرقية إلى ثلاث وحدات وذلك عن طريق بناء صفين من الأعمدة وهذا الشكل جعل بعض العلماء يعتقدون أننا نتعامل هنا مع كنيسة ولكن ليس هناك ما يدعو على الإطلاق للتأكيد بأن ذلك المبنى بهذا الحال كان يستخدم ككنيسة لأنه يشبه ما يسمى (أمبيو لاكروم).[١]

ويوجد بالقرب من المبنى بعض المنشئات لم يفهم الغرض منها ومن هذه المباني بناء مكعب الشكل من الطوب اللبن ربما كان مائدة للقرابين وهناك بناء آخر أسطواني الشكل وهناك بناء آخر على شكل نصف استدارة كأنه منصة للاسترخاء وهناك يظهر إحساس بأن هذه التكوينات استخدمت كحجرات طعام للولائم التذكارية للمتوفى وهى تسمى عند الرومان باسم (Refriegerium)[٢] ولأنه من المشكوك فيه أن هذه الوجبات كانت تؤكل داخل الكنيسة فإنه أصبح من الواضح أن المبنى المذكور لم يستخدم في الأغراض الشعائرية.[٣]

(١) جروسمان، المرجع السابق، ص ٤٠٣.

(٢) نفس المرجع.

(٣) Latte, K., Römische Religionsgeschichte. Handbuch der Altertumskunde 4, 1960, p. 102.

وعلى الأقل فإن وظيفة هذا المبنى قد تفسر موقعه المتوسط حيث أن أغلبية المباني المجاورة له ترجع بوضوح للعصر الوثني ويحتمل أن هذا المكان قد استعمل فقط عندما بني في تاريخ مبكر عن باقي المباني فلا يحتمل أن يكون بهذه الحالة عندما بنى ككنيسة وهذا يقودنا إلى أن المسيحيين بعد استبدال دينهم القديم استخدموا نفس المكان لولائمهم التذكارية.

وبالطبع فإنه كان للعائلات الثرية أماكنها الخاصة للاحتفال بالولائم التذكارية وهناك آثار التجهيزات للموائد الخصة بالولائم أمام أحد المقابر وعلى أية حال فإنه من المحتمل أن هذه الموائد الخاصة بالولائم التذكارية كانت فقط حالات استثنائية نفذت كمباني ثابتة أبدية. وفى معظم الحالات فإن أقارب المتوفى الذين قد يحضرون للولائم التذكارية ربما قد اتفقوا على ترتيبات مسبقة في مكان ما بجانب الضريح أو في الرواق المعمد حين يتقابلوا أمام مقاصير المقبرة وعلى أية حال فإن ذلك يعطى فكرة عن التقاليد الحية لهذه العادات الأساسية للسلوك الإنساني.

الزخارف المعمارية

تميزت مقابر البجوات بتنوع الزخارف المعمارية ولاسيما الواجهات المعمارية والتي يمكن اقتفاء أثرها في حوالي ٣٠ مقبرة فقط لا تزال تحتفظ بملامحها سليمة، بينما تهدمت واجهات بقية المقابر واحتفظ البعض بأطلالها إلى حد ما.

العمارة في مقابر البجوات عمارة بيئية أي أننا نجدها محتفظة بملاءمتها للبيئة المحيطة بها. ولكن التعديلات الجوهرية والتي تبدو أنها أضيفت على أثر استقرار المسيحيين بها كقاطنين، تبدو ملامحها مختلفة على الطراز الأصلي البسيط في المنطقة فمن خلال البحث عن الواقع مع الالتزام بما سجله العلماء عن الحالات الأولية لتلك المقابر يمكن تصنيف الزخارف المعمارية على النحو التالي:

أ- مواد البناء

نلاحظ أن كل المقابر مبنية بالطوب اللبن الممزوج بقطع الفخار الصغيرة ويبدو أنه كان يصنع في مكان قريب من المقابر (لم نجد أثار له حاليا) أو أن الطين كان يأتي من الوادي الشرقي لموقع المقابر. وقد لاحظ "أحمد فخري" في كتابه أن أنواع الطوب اللبن المستخدمة كانت عبارة عن أحجام مختلفة تتراوح ما بين (٤٢/٣٠) × (٢٢/١٦) × (١٠/٦) سم على شكلين محددين أحدهما مستطيل لبناء

الجدران، والآخر ربع دائري لعمل القباب والأروقة المعمدة، وكان يستخدم كذلك في عمل الأعمدة، والتي لاحظنا أنها مبنية وليست ككتلة واحدة، من الملاحظ كذلك أن معماري البجوات كان يبنى المقبرة في الأصل على هيئة معبد فرعوني تحيط به الأعمدة[١]، ولكن يبدو أن الأعمدة المبنية من الطوب اللبن لم تحتفظ بقوتها عقب بناء السقف المقبب، لذلك نلاحظ أنه بعد أن صنع قواعد الأعمدة وأقامها يضع عتب ليصل الأعمدة معاً ويقيم عليه جدار (ستائر) تصل بين الأعمدة، وتلك النظرية المعمارية يونانية الأصل[٢]، ولكنها استخدمت في المعابد المصرية التي ترجع إلى العصر البطلمي الروماني[٣]، مثل معبد إسنا وإدفو وكوم أمبو، كما أننا نجد هذا الطراز واضحاً في معبد أو دير قصر الغويطة الذي يقع على بعد ١٧ كم عن الخارجة جنوباً[٤]، أيضاً في قصر الزيان[٥] أو دير الزيان الذي يقع جنوب قصر الغويطة، كذلك نلاحظ نفس الطراز في دير دوش أو معبد دوش[٦] الذي يرجع إلى العصر الروماني حوالي القرن الثاني الميلادي وتحول إلى دير لرهبان مسيحيين من القرن الرابع الميلادي.

على الرغم من استخدام هذا الطراز في المباني المصنوعة من الأحجار الجيرية والرملية أيضا في المعابد المصرية، إلا أنه كان يبدو ملائماً لبيئة المنطقة والحمل الزائد الذي حاول فيه المعماري أن يربط الستائر المبنية بفواصل عمودية لتحمل ثقل الجدار، كما أنه طراز هام لمنطقة صحراوية يحمى فيها المعماري حدود المقبرة أو الصومعة من الرمال والأتربة الصحراوية، ويبدو أن هذا الاتجاه جاء مواكباً للاستخدام السكنى والاحتماء داخل المقابر، فنجد في المقبرة رقم (١٨١) أن

(١) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ص ٤٣ – ٤٤.

(٢) Hopper, op. cit., pp. 107 f, Fig. 10.

(٣) انظر الجزء الخاص بمعابد مصر العليا.

(٤) Naumann, R., Bauwerke der Oase Khargeh, MDAIK8, Berlin, 1939, p.4, pl.2.

(٥) Ibid., pl. 4.

(٦) Sauneron, S., Les Temples Gréco-Romains de l'Oasis de Khargeh, BIFAO 55, Le Caire, 1956, p. 29.

المعماري أضاف الستائر بين الأعمدة الدائرية في الحجرة (الثولــوس) لأســتخدمها كسكن فيما بعد.[١]

إن الاتجاه نحو استخدام الطوب اللبن هنا لم يكن سائداً تماماً، ويبدو أن هنـــاك حالات من السقوط الجداري أو القبة جعلت المعماري في فترة لاحقة يستخدم الطوب الحجري ولاسيما في عمل الأبواب والمتاريس الخاصة بالمداخل، ولعل الاســتعمال اليومي وعملية الدخول والخروج وغلق الأبواب وفتحها، كانت عاملاً هاماً لســقوط المداخل، ففي بعض المقابر نجد المعماري يستخدم الطوب الحجري الرملي لتقويـــة المداخل، إلا أنه كان يستخدم ملاط الطين في وصل الأحجار ببعضها البعض، أيضــاً استخدام الطوب الحجري (الرملي في أغلب الأحيان) جاء في المداخـــل العموميـــة لبعض المقابر التي استخدمت ككنائس، مثل عمليات التوسيع في مداخل المقابر أرقام ٢٥، ٢٤، ٢٣، ١٨٠، ٩، ٩٠، في فترات لاحقة لبناء المقابر.[٢]

نلاحظ كذلك استخدام الأحجار (ككتلة واحدة و كتل صغيرة مرصوصة بجــوار بعضها البعض) في تحديد أعتاب المداخل وكما هو واضح في المقبرة رقــم (٢١١) أن حواف الأعتاب من الداخل كانت مزودة بعوارض خشبية تبدو وكأنـــها (حلــق) للأبواب الخشبية التي كانت موجودة ثم سرقت بعد ذلك.[٣] في المقبرة رقم (٧) وجد عتب عليه قرص الشمس المجنح قد حفر عليه، ولم نلاحظ أن هناك أعتاب خاصـــة بالمقابر المسيحية أو الوثنية، وأن كانت حالة قرص الشمس المجنح لا تؤكد وثنيـــة المقابر حتى الآن.[٤]

استخدم مهندسو البجوات الأخشاب بصورة كبيرة وواضحة، ولا نـــدرى حتـــى الآن مصدر تلك الأخشاب، وذلك للآثار القليلة جداً التي عثر بها على قطع خشـــبية عالقة بالجدران، وقد اثبت أحمد فخري أنه عقب هجرة المقابر استغل أهالي المنطقـة تلك الأخشاب في بناء منازلهم، ولكن يلاحظ أن الأخشـــاب هنـــا كـــانت تســتخدم كعوارض فاصلة بين العتب والجدار و(كحلق) للمداخل، كما أنـــه فـــي الحجـــرات

---

(١) بيتر جروسمان، المرجع السابق، ص ص ٤٠٠ – ٤٠١.

(٢) أحمد فخرى، المرجع السابق، ص ص ١١٩ – ١٢٢.

(٣) نفس المرجع، ص ص ٢٣٢ – ٢٣٤.

(٤) نفس المرجع، ص ص ١٤٠ – ١٤٤.

المربعة بدون قبة كانت سقوفها قائمة على عوارض خشبية لا تزال فجواتها واضحة في حوائط تلك الجدران، أيضاً يبدو أن جميع الأبواب كانت من الأخشاب وأن لم نعثر على أي آثار لها.[1]

مما سبق نجد أن مواد البناء تؤكد تعامل المعماري تماماً مع البيئة وكذلك مع طبيعة العوامل الجوية التي لا تصلح لها إلا البناء بالطوب اللبن غير الممتص للحرارة أو الرطوبة.

ب-واجهات المقابر

ليس هناك نمط زخرفي موحد لواجهات المقابر في البجوات، كما أنه يلاحظ أن أصولها واحدة في طراز أو طرازين أصليين ثم أدخلت عليهم بعض التعديلات والزخارف المبالغ فيها وبصفة خاصة في فترة الاستخدام المسيحي لها.

ويمزج الطراز العام لواجهات المقابر دائماً بين التراث البيئي الفرعوني القديم وبين التطورات الرومانية في العمارة، ونلاحظ ذلك في التطور التالي:

الطراز الأول[2]

النمط القديم في المقابر نجده يتشابه وتخطيط واجهات المعابد الفرعونية القديمة، وهو يتكون من دعامتين جانبيتين يعلوهما تيجان أعمدة بسيطة بدون زخارف، والمدخل يأخذ شكل مداخل المعابد الفرعونية أو قائم على عتب يبرز عن سطح الأرض يعلوه دعامتين بكورنيش علوي ذي حلية مقعرة ربع دائرية. والطراز هنا بسيط للغاية، ثم أخذ في التطور بعد ذلك حيث كانت تلك المقبرة بدون قبة، ثم تطورت من السقف المستوى إلى سقف بقبة، وتم إلغاء الدعامتين الجانبيتين وظل المدخل كما هو عليه، ويبدو أن المعماري قد نقل الثقل من النمط الرئيسي في الدعامتين إلى النمط الأفقي وذلك عن طريق عمل عتب علوي أعلى البوابة بإفريز ربع دائري. ونلاحظ ذلك في بعض المقابر من الأحجار وذلك لتحمل ثقل القبة والعقود الداخلية (المقبرة رقم ٣٠). أيضاً نلاحظ أن هذا الطراز الأول يعد أقدم الطرز المستخدمة في المنطقة، والتعديلات التي أدخلت عليه جعلت هناك طراز آخر يفرض نفسه تحدده لنا دخول القبة كطراز معماري له مجموعة من المفردات

---

(١) نفس المرجع، ص ص ١٣٧ وما بعدها.

(٢) نفس المرجع، ص ٥٤.

المعمارية الجديدة مثل العقود والبوائك الأمر الذي جعل المعماري يعمل على حفظ التوازن بين الشكل المعماري الداخلي الذي فرضته القبة وشكل الواجهة الخارجية للمقبرة. ومن هنا خرج لنا الطراز الثاني من الواجهات.

الطراز الثاني(١)

يعتمد الطراز الثاني من الواجهات على العقود الواصلة بين أعمدة الواجهة، وقد أختلف عدد العقود بحسب عدد الأعمدة في معظم المقابر ونلاحظ أن بداية التطور جاء في الطراز الأول، عندما أقام المعماري عمودين المدخل متصلين بعقد نصف دائري. ويبدو أن هذا التطور البسيط هنا جاء في فترة مسيحية متأثرة بطراز البازيليكات الرومانية التي كانت تستخدم العقود في المداخل وواجهات المعابد الرومانية. فقد تطور هذا الطراز في فترة لاحقة من الطراز الأول، فنلاحظ أن بعض المقابر كانت تضم في الواجهة أربعة أعمدة أمامية، عمودين على جانبي الواجهة يصلهم عقدين بيضاويين في الجانبين وعقد مستدير في الوسط، هذا الطراز يعتبر السائد غالبا في معظم المقابر التي عثر عليها، وهو هنا يبعد عن التأثير المصري القديم. ويتدخل التأثير المعماري الروماني بصورة كبيرة، ففي المقبرة رقم (١٦١) نجد الواجهة مكونة من ثلاثة عقود أوسطها بيضاوي كبير، والأعمدة هنا متأثرة بالنمط (الأيوني المصري)، ونلاحظ أن الفنان قد حدد ثلثي الواجهة بأربعة أعمدة كبرى ثم أقام أعمدة دورية بسيطة صغيرة فوق الأعمدة السفلية وهى خلفية للعقود. ونلاحظ أن الأعمدة العلوية جاءت بارزة عن جدار الواجهة وهى في الحقيقة دعامات لسقف المقبرة على شكل أعمدة، وقد حدد الفنان العقود هنا بثلاث حليات بارزة مقعرة، أما المدخل فقد ظل على النمط الفرعوني المستخدم في الطراز الأول.

ونستطيع القول أن هذا التطور جاء عشوائيا إلى حد ما، إذا ما تم تحديده على أساس النظريات المعمارية، فيبدو من أول وهلة أن استخدام المسيحيين للمقابر قد أعطى لها طابع معماري خاص ليس له أي حدود علمية معمارية، فيمكن ملاحظة العشوائية في استخدام الطرز المختلفة وكذلك الزخارف المعمارية التي مزج فيها ما بين التأثير الفرعوني واليوناني والروماني فضلا عن التأثير البيئي الخاص بالمنطقة. ويمكن ملاحظة العشوائية المعمارية في عملية توسيع أو تعديل شكل المقبرة

(١) نفس المرجع، ص ٥٦، ص ٦٠.

لاستخدامها ككنيسة خاصة جداً، فنلاحظ أن النمط المحبب للمعماري المسيحي — والذى يحتمل أنه يرجع إلى القرن الرابع الميلادي — قد مزج بين فكره الديني ورؤيته المعمارية، وهى هنا خاصة بإدراك الخلاص الذي يدور في فلك مخطط أبواب أورشليم الذي اعتبرها جنة الرب أو الإدراك الأخير للخلاص الذي يتمناه المؤمن سواء كان راهباً أو متوفياً، ففي المقبرة رقم (٣٠) وأعلى القبة عثر على رسم تخطيطي لواجهة مبنى أورشليم كتب عليه الفنان اسم أورشليم باليونانية IE [PO]VΣΑΛΗΜ. ونلاحظ أن تخطيط مبنى أورشليم هنا الذي يعتمد على نص واضح من التوراة بالنسبة للأبواب الثلاثة ذات الواجهات المعمدة بواسطة العقود البيضاوية والدائرية، ثم فاصل طويل من البوائك المعمدة يتوسطها البوابة الرئيسية ذات العقد نصف الدائري، وهناك طابق ثان في الواجهة عبارة عن نوافذ معمدة أيضاً، هذا التخطيط نجده يتشابه إلى حد ما مع الطراز المعماري الذي عثر عليه في واجهات المقابر، ولعل المقابر أرقام (٢٥، ١٥٠، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٩، ٦٦، ٩٠، ٩٢) تضم هذا النمط المركب الذي عثر عليه في مبنى أورشليم المصور في الحجرة رقم (٣٠)، وهذا النمط قائم على التعديل من الطراز الثاني، ويبدو أن كلمة التعديل هنا تعنى الرجوع إلى الاستخدام المسيحي في أن تكون الكنيسة أشبه بمبنى أورشليم وهى كنيسة الخلاص، فنجد واجهات تلك المقابر تتكون من باب رئيسي أو بابين مع تعدد البوائك المعمدة ذات العقود الدائرية التي يصل عددها في المقبرة رقم (٢٥) على سبيل المثال إلى عشر بوائك مختلفة الأتساع والارتفاع. ويبدو أن طراز البوائك المعمدة المتعددة كان من الطرز السائدة في العصر المسيحي المبكر ولدينا أمثلة عديدة لهذا النمط جميعها متأثرة بوصف التوراة لمبنى أورشليم، حتى أننا نجده طرازاً فنياً مستخدم في المنحوتات والتوابيت المسيحية المبكرة. يقف داخل كل عقد نبي أو قديس، أو كان يصور بداخله معجزة من معجزات السيد المسيح أو العذراء. هذا النمط له جذور مصورة على جدران معبد يهودي في دورا أوروبوس في سوريا فوق الحنية وعلى الجدار الشرقي للحجرة المقدسة في المبنى. هذا النمط يبدو أنه كان طرازاً شائعاً في البجوات حيث تأثر به الفنان في المقبرة رقم (٣٠) في بعض القصص المصورة والتي تضم مبنى مثل قصة دعاء أرميا أمام مبنى أورشليم، وكذلك وصول العبد لمبنى روبيكا، حيث يمكن من هذه المخططات أن نستدل على

الواجهات المعمارية السائدة آنذاك وكذلك على زخارف الأبواب التي ربما كانت تماثل زخارف أبواب مبنى روبيكا في الحجرة رقم (٣٠).

مما سبق يمكن الاستدلال على حدوث استخدام مسيحي للمقابر، حاولوا فيه تعديل النمط المعماري القديم إلى نمط يلائم فكرهم وهدفهم للخلاص المنشود، وهذه التعديلات يمكن تحديد تاريخها ببداية القرن الرابع الميلادي أي بعد الاعتراف بالمسيحية، حيث زخرفت معظم تلك الواجهات من الخارج بالصلبان على شكل علامة عنخ الفرعونية، وهذه العلامة أيضاً وضعها الفنان على بوابات مبنى أورشليم المصور على جدران المقبرة رقم (٣٠) مما يذهب بنا إلى أن معماري وفناني البجوات قد تركوا لنا نموذجاً تخطيطياً متكاملاً للمبنى الكنسي عقب تطوره دون مقصد.

ج- العقود والأعمدة

تميزت الزخارف المعمارية بمقابر البجوات بنوعين من العقود الواصلة بين الأعمدة في النوع الأول[1] العقد نصف المستدير، وهو يتكون من حليتين أو ثلاث حليات بارزة، وغالباً ما كان هذا الطراز مستخدماً في عمليات التوسيع أو في جدران الأفنية، أما النوع الثاني[2] من العقود، فكان العقد نصف البيضاوي، والذى نلاحظ أنه استخدم في جدران الحجرات المربعة القديمة، مما يوضح أنه أقدم من الطراز نصف المستدير. ونلاحظ أن طريقة بناء العقود تؤكد أن النمط البيضاوي أقدم من ناحية الاستخدام عن النمط نصف المستدير، وربما يرجع ذلك لسهولة تنفيذه معمارياً. وعلى الرغم من ذلك، نجد أن الفنان قد استخدم النوعين معاً في مبنى واحد، ومن أمثلة ذلك المقبرة رقم (٨٠) حيث نفذ الفنان العقد المستدير في الوسط بينما نفذ العقدين البيضاويين على الجانبين. أيضاً وفى المقبرة رقم (٢٥) نلاحظ أن الجزء الأقدم في المقبرة وهى الحجرة المربعة كانت العقود فيها بيضاوية الشكل، ولكن عندما حدث تعديل في المبنى استخدم الفنان العقود النصف مستديرة للفصل بين الأعمدة.

وهناك استخدام آخر للعقود نصف الدائرية أعلى المداخل والأبواب، كما أن الفنان قد استخدم العقود في تنفيذ الحنايا الدائرية التي ترتكز على عمودين جانبيين.

---

(١) نفس المرجع، ص ٦٠.

(٢) نفس المرجع.

فنماذج الحنايا التي عثر عليها هنا بسيطة إلى حد ما، ونلاحظ أن بعض الحنايا تمتزج بين المذبح والحنية، وهى تقترب من طراز الحنية ذات العقد المستخدم في الطراز اليوناني الروماني، وهو هنا قائم على فجوة جدارية لها مصطبة بكورنيش بارز عن الجدار يعلوها عمودين بتيجان على الطراز الدوري يعلوهما عقد نصف مستدير، وعمق هذه الفجوة أو (النيش) تختلف من مقبرة إلى أخرى ويتراوح عمقها ما بين (٢٠-٢٥ سم) وحوائط (النيش) من الداخل مستوية.

ننتقل الآن للحديث عن نماذج الأعمدة المستخدمة في مقابر البجوات[١]، وهى تبدو لنا محصورة في عملية تقليد ومحاكاة للطرز الفرعونية واليونانية، وهى تكاد تنحصر في عمليات التقليد باستخدام الطرز الأيونى والدوري وأعمدة النخيل وورق البردي واللوتس، في تداخل واندماج يبدو أنه مقبول عند البناءين في تلك المنطقة.

وتكاد تكون الأعمدة المنفصلة حالياً غير موجودة بينما يمكن تقفي آثار أطلالها أو قواعدها في بعض المقابر وذلك لأنها كانت مبنية من الطوب اللبن على قاعدة حجرية، بينما تبقى لنا الأعمدة الموصلة بستائر مبنية وهى تكاد تكون نصف مستديرة أو بارزة إلى حد ما خارج جدار المبنى.

ونلاحظ أن طرز الأعمدة هنا تندرج تحت ثلاثة أنماط معمارية فقط: [٢]

النوع الأول

هو مزيج بين الزخارف المصرية واليونانية، حيث مزج فنان البجوات بين الطراز الأيونى اليوناني باستخدام الحلزونات النحتية بما فيها من قنوات بارزة إلى الخارج، بينما استخدم زخرفة نبات اللوتس في زخرفة الفجوة بين طرفي الحلزونات، وتلك الأعمدة هي التي عثر عليها في المقابر رقم ٦٦، ٧١، ٩٠، ١٦١. ونلاحظ أن بدن العمود مستقيم ومتساوي من أعلى وأسفل، كما أنه تميز بقاعدة حجرية في حجم العمود عثر عليها في المقابر ٦٦، ٧١، ٩٠، بينما في المقبرة رقم ١٦١، رأى المعماري أن زيادة سمك البدن ربما تغنى عن وجود القاعدة الحجرية. والعمود في شكله العام يتكون من قاعدة حجرية عليها بدن العمود الذي غالبا ما كان مبنيا من كتل الطوب اللبن ثم يكسى العمود بملاط الطين حتى يحقق السطح الأملس وهناك

(١) نفس المرجع.

(٢) نفس المرجع، ص ٦٠

حليات مقعرة في بداية الثلث العلوي للعمود يعلوها جزء يشبه قاعدة الآنية يعلوه حليات مقعوة نصف دائرية إحداها صغيرة والأخرتان سميكتان ثم يعلو ذلك التاج المركب من الطرز الأيونى الفرعوني ذو وريقات نبات اللوتس، وأعلى التاج، نجد قاعدة مربعة الشكل ينبثق منها بداية التكوين العقدي على طرفي التاج وهى أيضاً مبنية بصفوف من الطوب اللبن.

النوع الثاني

هو مزيج من الأعمدة النخيلية الفرعونية والطراز الدوري وهو نمط زخرفي نادر الاستخدام في المقابر، ربما نجده بصورة واضحة في المقبرة رقم (٩) بينما نجد آثاراً له في المقابر أرقام ٣٠، ٣٢، ١٠٥، ١٠٨، ٢١١، ويمتاز هذا العمود بحليتين مقعرتين بارزتين اسفل التاج يعلوهما وريقات نخيل مغلقة، وأحياناً كان يصور نبات البردي المغلق ويعلوها إفريز بارز ثم سطح العمود الذي ترتكز عليه العقود الجانبية.

النوع الثالث

وهو النوع الأكثر شيوعاً في المقابر وهو متأثر إلى حد ما بالطراز الدوري غير المزخرف وهو عبارة عن تاج أملس معين الشكل أسفله حليتين مقعرتين ويعلو التاج قاعدة علوية ارتفاعها يتراوح ما بين ٨ – ١٠سم كقاعدة أساسية للعقود،واحتفظ الفنان ببدن العمود المبنى من الطوب اللبن كما في النوع الأول ونلاحظ أن النوعين الثاني والثالث كان يلزمهما قاعدة بارزة عن بدن العمود يعلوها حليات مقعرة.

التصاوير المسيحية بجبانة البجوات

يذكر اسم الواحة الخارجة في وثائق الكنيسة في أثناء حوادث القرن الخامس عندما بلغ النزاع بين كنائس الإسكندرية وإنطاكية والقسطنطينية أسوء درجاته وكما عرفنا أن المسيحية منذ ظهورها كانت في اضطهاد من قبل الحكام والأباطرة الرومان ولا يمكننا توقع أن المسيحيين الذين عاشوا بالواحة الخارجة قد تركوا في سلام ولكنهم لابد أن شاركوا إخوانهم بالوادي عذاب الاضطهاد ورأينا أن القرن الثالث يعد أسوء أيام الاضطهاد.

وفي أثناء القرن الرابع ازدهرت الخارجة وانتشرت بها المسيحية على نطاق واسع وأدى رخاء المكان وما تلقاه المسيحيون في الخارجة من تعاليم زائريهم الكبار المنفيين إلى هناك فإن المسيحيين قاموا ببناء مقابر جميلة، وحصاد هذه الحركة هو

جزء من جبانة البجوات بما في ذلك من مزارات وتصاوير مسيحية ومخربشات قبطية ويونانية على مر العصور والأزمان.

ومعظم التصاوير الموجودة بالمزارات مستوحاة من الكتاب المقدس والعهدين القديم والجديد وكتابات الآباء والراهبات وأهم ما يلاحظ في هذه التصاوير أنها تتميز بالبساطة ونزوع إلى الروحانية وعدم الاهتمام بما يميز الفرد والنوع باعتبار أن الفنان المسيح المبكر كان في البداية من الهواة تدفعه حماسته الدينية لا موهبته الفنية.

أهم مزارات جبانة البجوات

يبلغ العدد الإجمالي لمزارات جبانة البجوات ٢٦٣ مزاراً حسب تقسيم أحمد فخري ولكن حوالي ٣٠ منها مزار مخرب وبعض هذه المزارات لا تحتفظ بأسقفها وبعض المزارات الأخرى يوجد بها تجاويف بقمة الجدران تدل على أن السقف كان محمولاً على عروق خشبية وهناك مزارات أخرى يكون سقفها مثل القبة التي ترتكز على دعائم كمزار السلام والخروج بالإضافة إلى ذلك نجد أن جبانة البجوات تشتمل على أنماط معمارية عديدة مثل مزارات ذات نمط بسيط تتكون من حجرة مربعة واحدة وهناك نمط آخر ذو شرقية ونمط آخر عبارة عن مربع تعلوه قبة وآخر مربع ذو قبة وبه حنية ونمط آخر دائري ذو قبة ونمط آخر ذو القبو البرميلي. (١)

التصاوير المسيحية بجبانة البجوات

حديثنا عن هذه التصاوير سيكون عن التصاوير الموجودة بمزار الخروج والسلام وبعض المزارات الأخرى نظراً لاشتمال هذه المزارات على أهم تصاوير الجبانة.

مزار الخروج

يقع هذه المزار الصغير خلف المجموعة المهمة من المزارات التي تحتل الربوة الوسطى من الجبانة ويعتبر من أقدم المزارات وتزيد أهميته من خلال تصاويره التي ترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع ومزار الخروج مزين من الداخل وأكثر المناظر أهمية هو تمثيل مفصل لسفر

(١) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ص ٤٣-٤٩.

الخروج العبراني من مصر والذى يملأ الدائرة كلها والمناظر المنفذة في هذا المزار حسب الترتيب الآتي:[1]

(١) الخروج (٢) سفينة نوح (٣) آدم وحواء
(٤) دانيال في جب الأسود (٥) العبرانيون الثلاثة في النار (٦) تعذيب أشعيا
(٧) قصة يونان (٨) رفقة إبراهيم (٩) أيوب
(١٠) سوسنة (١١) إرميا أمام معبد أورشليم (١٢) إبراهيم واسحق
(١٣) الراعي (١٤) تعذيب تكلا (١٥) العذروات السبع
(١٦) حديقة (١٧) إضافات متأخرة

تفصيل هذه المناظر كالآتي

(١) الخروج[2]

من المناظر الرئيسية نجده في الركن الشمالي الشرقي حيث نجد تصوير موسى على رأس شعبه يقف تحت شجرة تين ممسكاً بعصاه ويرتدى قميصاً ذي لون وردى وهو ملتحي وينتعل صندلاً ويجد خلف رأس موسى سطح بيضاوي مطلي باللون الأحمر الفاتح ويجلس الشخص الذي يلي موسى على الأرض ومن الصعب تمييزه إذا كان ذكر أو أنثى ويرتدى الإسرائيليون عباءات بعضها مزخرف وقد ترك الفنان بين الإسرائيليين والمصرين مسافة رسم ويتقدم المصريين دليل يضع فوق رأسه خوذة صفراء وكتب خلفه اسم البحر الأحمر.

ثم يلي ذلك جنديان ثم فرعون وأهم ما يثير الانتباه تصويره تواجه المدخل تنتهي ببوائك بها ثلاثة عقود وفي وسط العقد الأوسط صورت علامة عنخ وقد قصد منها أن تمثل صليباً وهناك تصوير لمبنى به١١ درجة تؤدى إلى المدخل وكان هذا البناء منفصلاً ولكنه جزء من سفر الخروج فالبناء في أغلب الاحتمالات أورشليم العلوية مع ملاحظة أن رسم الصليب على علامة العنخ لا يمثل مشكلة فنحن في مزار مسيحي زين بالتصاوير على يد فنان مسيحي فالصليب رمز للتضحية والنصر ورسم بكل مكان على الجدران.

---

(١) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ص ٧٣-٩٨.

(٢) Du Bourguet. op. cit.. Pls. 8,21,26,83,96,122,124,127,169; Gough. op. cit.. pp. 33,35.

(٢) سفينة نوح [١]

نجد تصوير لسفينة بها قمرتين إحداهما على اليمين والأخرى على اليسار وعلى اليسار توجد أنثى وعلى اليمين رجل يتكأ على حافة السفينة يمثل نوح وكتب فـــوق نوح اسمه بالقبطية.

(٣) أدم وحواء [٢]

إلى يسار المنظر السابق صورت الجنة يقف بداخلها آدم وحواء بقـــرب البـــاب وتتحدث حواء إلى آدم وتهبط الحية على كتف حواء وتلتقط بفمها ثمار إحدى الشجر وقد صور الاثنان عاريان وفوق حواء كتب اسمها (ZΩH) التي تعنى الحيـــاة لأن حواء هى أم كل البشر.

(٤) دانيال في جب الأسود [٣]

وفيه نرى دانيال واقفاً في الجب مصلياً يجلس عند قدميه أسدان وكتبت عبـــارة تعنى دانيال في الجب.

(٥) العبرانيون الثلاثة في النار [٤]

وقد صور العبرانيون في النار ونراهم في وسطها رافعين أيدهم للصلاة وكتبت فوق المنظر كلمة تعنى الفرن أو الآتون وخلفهم يقف ملاك الرب.

(٦) تعذيب أشعيا [٥]

نرى بجوار المنظر السابق تعذيب أشعيا بواسطة شخصين يتدلى شعره الأســـود على كتفيه ويقوم الشخصان بقطع جسده بالمنشار.

---

(١) Du Bourguet, op. cit. Pl. 92; Gough, op. cit., p. 33, 35.

(٢) Du Bourguet, op. cit. op. cit., Pls. 18, 93-94, 98, 125;
Grabar, op. cit., Pl. 28;
Gough, op. cit., pp. 30,33.

(٣) Du Bourguet, op. cit. op. cit., Pl. 38;
Graber, op. cit., Pl. 1.

(٤) Gough, op. cit., p. 36.

(٥) أحمد فخرى، المرجع السابق، ص ٨٩ شكل ٤٣.

(٧) قصة يونان[١]

وقد صور في أحد أركان المزار حيث نرى سفينة بها خمسة أشـــخاص ثلاثـــة منهم يشتغلون بالمركب أما الآخرون يقومان بإلقاء يونان في الماء ويبتلعه الحـــوت وإلى يسار ذلك المنظر نرى الحوت وهى يقذف يونان إلى البر.

(٨) الوصول إلى بيت رفقة (روبيكا) [٢]

ونجد في المنظر عبد إبراهيم بصحبة خادم آخر يقودان جملين وحمار ويصـــل الاثنان إلى البئر حيث نرى رفقة تسحب الماء منه.

(٩) أيوب[٣]

ويقع المنظر فوق مدخل المزار حيث نرى أسفل آخر فرد مـــن الإســـرائيليين، النبي أيوب جالساً على كرسي يتحدث إلى شخص أمامه وفى هذا المنظر وهو فـــي عافيته وهناك تصويره أخرى وهو يعنى الألم والمرض وبجواره اثنان من أصدقائـــه وكتبت تحت جسمه كلمة تعنى الجثمان.

(١٠) سوسنة[٤]

في المثلث الركني بالجدار الشرقي نرى تمثلاً لسوسنة جالسة على الكرســـي ذي مسند وبقايا اسمها سوسنا.

(١١) إرميا أمام معبد أورشليم[٥]

وفيه نرى النبي إرميا أمام معبد وللمعبد قبلة وهو يشبه المدخل الأيسر للمبنـــى الرمزي لأرض المعاد التي قاد موسى شعبه إليه.

---

(١) Du Bourguet. op. cit. Pls. 3, 17, 40,44,62,64;
Graber, op. cit., p. 8, Pl. 24;
Gough, op. cit., p. 38.

(٢) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ٩١، شكل ٤٧-٤٨.

(٣) Graber, op. cit., Pl. 23.

(٤) Du Bourguet. op. cit. op. cit., Pls. 5,55,85,86.

(٥) أحمد فخرى، المرجع السابق، ص ٩٣، شكل ٥٢.

(١٢) إبراهيم واسحق[١]

وفى هذا المنظر نجد تضحية إبراهيم بإسحاق ويقف إبراهيم أمام مذبح تشـتعل النـار فوقه ويقف اسحق مقيد الأذرع ونرى سارة وهى تدعى وتصلى من أجله ويرى كبش الفداء تحت الشجرة.

(١٣) الراعي[٢]

وفوق منظر إبراهيم نرى راعياً ممسكاً بعصا طويلة يرعى خمسة من الغنم ذى اللـون الأبيض.

(١٤) تعذيب تكلا[٣]

وأمام الغنم نجد شجرة تقف بجانبها القديسة تكلا وسط اللهب وترفع ذراعيها بالصلاة.

(١٥) العذراوات السبع[٤]

إلى يسار منظر إبراهيم نرى العذراوات وتمسك كل منهن بشعلة ويتقدمن نحـو بنـاء مشابه لمعبد أورشليم.

(١٦) حديقة[٥]

تحت المنظر السابق منظر يمثل حديقة لها باب ونرى بين الأشجار رجليـن يسـحبان خلفيهما جملين ويشير ذلك إلى إحدى قصص العهد القديم.

(١٧) إضافات متأخرة[٦]

في عصور مختلفة نقش على الجدران عدد كبير من المخربشات وقـد حـاول البعض تقليد المناظر المصورة مثل سفينة نوح أو سفينة يونان وأضـاف البعـض أسماء أخرى.

---

(١) Du Bourguet, op. cit, Pls. 72, 120-121, 176; Gough, op. cit., p. 35.

(٢) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ٩٦، شكل ٥٥.

(٣) عزت قادوس، القديسة تكلا ودلالة تصويرها في الفن القبطي، مجلة كليـة الآداب بسـوهاج- جامعة أسيوط، العدد ١٦، يونيو ١٩٩٤، ص ص ٩٣- ١٣١.

(٤) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ٩٧، شكل ٥٧.

(٥) نفس المرجع، ص ٩٨، شكل ٥٨.

(٦) نفس المرجع، ص ص ٩٨-٩٩.

تصاوير مزار السلام

يعتبر هذا المزار من أشهر المزارات لدارسي الفن ويطلق عليه اسم المقبرة البيزنطية وقد أطلق عليه مزار السلام نظراً لتصوير رمز السلام بين مناظره، والمزار عبارة عن قبة ترتكز على جدران على شكل مربع طول ضلعه ٣,٨م والتصاوير في هذا المزار صورت على يد فنان ماهر والطراز السائد هو الطراز البيزنطي. [١]

وبهذا المزار موضوع مصري واحد هو تصوير تكلا وبولس[٢] اللذين يبدوا أنهما كانا قديسين مشهورين بين مصوري الخارجة.

تصاوير المزار

تصوير القبة عبارة عن خمس دوائر متداخلة ويبدوا أن الدائرة الداخلية تركت دون زخرفة وقد نفذت الدوائر باللون الأحمر وزخرفت الدائرة الثانية برسم نباتي والدائرة الثالثة زخرفت بإكليل نباتي قسم إلى خمسة أجزاء بواسطة أربع زهرات وتحتوى الدائرة الرابعة على التصاوير الرئيسية وزخرفت الدائرة الخامسة بزخرفة صغيرة حمراء اللون. ولا تتبع التصاوير أي ترتيب معين ونبدأ بالجانب الشرقي من القبة.

(١) آدم وحواء[٣]

وقد مثلا بعد طردهما من الجنة وهما عاريان ويمسح كل منهما دموعه وتتسلق الحية شجرة وتهمس في أذن حواء واختار المصور لكليهما اللون الأحمر الوردي.

(٢) إبراهيم وابنه[٤]

وفيه إبراهيم يتشح برداء ذي لون أبيض يلفه حول جسمه ويرتدى إسحاق زياً مماثلاً وإلى يسار إبراهيم نجد يد الرب تلقى السكاكين تشجيعاً لإبراهيم على ذبح

---

(١) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ص ١٠٢-١١٥.

(٢) عزت قادوس، تصوير القديسة تكلا، ص ص ١٩٣-١٣١.

(٣) Du Bougrguet, op. cit., Pls. 18,93-94, 98,125;
Graber, op. cit., Pl. 28;
Gough, op. cit., pp. 30.33.

(٤) Du Bougrguet, op. cit. Pls. 72,120-121, 176;
Gough, op. cit., p. 35.

ابنه، ويظهر كبش يقف تحت الشجرة وتقف سارة وفي يدها صندوق بخور أبيض اللون.

(٣) رمز السلام[١]

وفيه نجد تمثيل (أيريني) رمز السلام وهو عبارة عن تصوير لجسد أنثى الجزء العلوي عاري وتمسك بالصليب ذي عروة في يد وفي الأخرى تمسك بصولجان.

(٤) دانيال والأسود[٢]

يصور فيه دانيال في جب الأسود ويرفع ذراعيه مصلياً ويصور الجب كبناء مشيد بالحجر وبداخله تنمو بعض النباتات كالغاب.

(٥) رمز العدالة[٣]

وقد مثل رمز العدالة على هيئة امرأة ترتدي زي أرجواني اللون بدون أكمام وتمسك بميزان في يدها اليمنى وبقرن رخاء ممتلئ بالزهور والثمار في اليد الأخرى.

(٦) رمز الصلاة[٤]

عبارة عن امرأة ملفوفة بالثياب وترفع كلتا يديها للصلاة.

(٧) يعقوب[٥]

وقد حشر بين منظر الصلاة وسفينة نوح ويصور فيه يعقوب ويداه أمام صدره في وضع الصلاة بكفين مفتوحين والأصابع كلها مبسوطة.

(٨) سفينة نوح[٦]

رسمت السفينة بأسلوب زخرفي بحت ويشير نوح بيده اليمنى إلى حمامة تصل إلى السفينة وفي منقارها فرع نباتي بالإضافة إلى ذلك صورت كل عائلة نوح بداخل السفينة ويرفع كل فرد من أفراد العائلة يده مبتهلاً.

---

(١) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ١٠٧، شكل ٦٤.

(٢) Du Bougrguet. op. cit. Pl. 38; Graber. op. cit.. Pl. 1. Gough. op. cit.. p. 36.

(٣) أحمد فخري، المرجع الساب، ص ١٠٩، شكل ٦٦.

(٤) نفس المرجع، ص ١١٠، شكل ٦٧.

(٥) نفس المرجع، ص ١١٢، شكل ٦٩.

(٦) Du Bougrguet. op. cit. Pl. 92; Gough op. cit.. p. 33. 35.

(٩) البشارة[١]

نرى السيدة العذراء واقفة تصلى بينما تقبل الحمامة بالبشارة وللعــذراء شـعر أشقر متموج ينسدل على كتفيها وتضع فوقه خمار أبيض اللون يتدلى خلفها.

(١٠) بولس وتكلا[٢]

ويصوران وهما يجلسان متقابلين على كرسيين ويمسك بولس بيده اليمنى قلــم وباليسرى شئ ربما محبرة في حين تمسك تكلا بلوح ويقع بجوار تصوير بولا وتكلا المدخل المؤدى للمقبرة تقريباً. [٣]

وتأريخ هذا المزار يمكن إرجاعه إلى فترة ليست مبكرة من القرن الخـامس ولا تتعدى القرن السادس تقريباً.

أهم التصاوير بالمزارات الأخرى

هناك مزار له سقف مقبى يتكون من ثلاثة مربعات ومدخل يؤدى إلـى صالـة ومنها إلى حجرة مستطيلة هى حجرة الدفن الرئيسية. [٤]

وقد زينت القبة بالتصاوير الآتية: من المدخل حتى نهاية المـزار نجـد خـط عريض أحمر اللون، أما الصالة فنجد بها بقايا مناظر تمثل صيد متمثلـة فـي رأس غزال وشجرة.

وفى الحجرة الداخلية زينت القبة بتصميم لأشعة الشمس باللون الأحمر والأصفر وزخرفة نباتية عبارة عن تكرار لتصميم من زهور رباعية البتلات.

وقد صور المصور على جدران هذه الحجرة مناظر مثل التـي تزيـن قبـاب المزارات السابقة فنجد منظر يمثل شخصين يجلسان في وضع متقابل وهذا يذكرنـا بتصوير تكلا وبولا بمزار السلام.

(١) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ١١٤، شكل ٧٠.

(٢) عزت قادوس، تصوير القديسة تكلا، ص ص ٩٣ وما بعدها.

(٣) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ١١٥.

(٤) أحمد فخري، المرجع السابق، ص ص ١١٩-١٣٣.

وهناك منظر آخر يمثل إبراهيم وابنه اسحق وإلى يسار إبراهيم شجرة تحتها كبش وهذا المزار من اكثر المزارات تأثيراً في النفس وقد غطيت جدرانه بالمخربشات القبطية واليونانية والعربية ذات الأهمية الكبيرة.

مزار آخر من نمط القبو البرميلي

وقد زخرف القبو بعناقيد العنب ولونت باللون الأحمر ويوجد حول القبو ثلاثة أفاريز وتحت الإفريز الأخير صليب من نوع علامة العنخ وذلك بكل جانب ويفتح هذا المزار من ناحية الشرق.

وهناك مزار آخر من نفس النمط السابق

وتوجد به زخرفة عناقيد العنب باللون الأحمر الداكن وفى مواجهة المدخل يوجد بقايا ثلاث صلبان من نوع ذو العروة والجدران الجانبية مهدمة الآن.

مزار آخر من نمط القبو البرميلي

ويعتبر من أقدم مزارات هذا النمط وأكبرها وأهم التصاوير الموجودة به بالجدار الغربي المواجه للمدخل تصوير لطائر العنقاء تحته رسم صليب بالجدار الجنوبي توجد دوائر عديدة وفى أغلب الاحتمالات بقايا رأس صورة مقدسة يحيط بها هالة وهناك تصويره مهمة لاحظها "ولكنسون"[1] وهى تصوير لرجل يمسك بيده اليمنى نباتاً وآنية للبخور تتدلى من أصابعه ويمسك في اليد الأخرى بهراوة وشعره أشقر وحافي القدمين وقد شوه شكله عن عمد والمزار يرجع إلى القرن الخامس إن لم يكن قبل ذلك.

وهناك مزار آخر وهو مزار صغير الحجم وأهم التصاوير التي به هى بقايا منظر لرجل يجلس على كرسي كبير ويضع قدميه على كرسي صغير وصليب يمسكه بيده اليمنى وتوجد بقايا طائر العنقاء فوق رأسه وتحت الحنية تصويران لأربعة أشخاص يمسكون بهراوات في اتجاه شخص آخر.

الجدار الجنوبي بالمزار

وقد زخرف بعناقيد وأوراق العنب ويوجد به تصوير لكيوبيد وقد تعرف "ولكنسون"[2] على الشيء الذي بيده وهو مرآة ـــ وكان تصوير إله الحب عاري الجسد على جانبي

(١) Wilkinson, op. cit., p. 32, 34.

(٢) Ibid., p. 34.

الحنية، أما في الأركان الأربعة للمزار نجد بقايا صليب كبير من نوع دي العروه فوق طائر العنقاء.

استخدام الرمز والتأثيرات الفنية بتصاوير جبانة البجوات

كما سبق ان أشرنا إلى ان الديانة المسيحية شهدت في بدايتها نشاطاً ملحوظاً في تناول أمور العقيدة والبحث عن الخلاص. وكذلك فقد شغلت فكرة الدعوة الجديدة بال الدعاة أكثر من الاهتمام بأماكن العبادة وتزيينها وكذلك حوادث الاضطهاد والخوف من الانحراف للوثنية كل ذلك كان من العوامل التي أدت إلى توجه فنانو المسيحية إلى استخدام الرمز في التعبير وعلى المشاهد الإدراك العقلي لمغزى الرمز تماما مثل الديانة اليهودية في استخدامها لنجمة داود والتاج والنسر، ويكشف لنا الإنتاج الفني المبكر عن استخدام الرمز في التعبير عن الشخصيات الدينية وكان ذلك الأسلوب الأمثل للمسيحيين المبكرين نظراً لوضعهم بالإمبراطورية الرومانية.

وقد استخرج المسيحيون الأوائل من مصادر عديدة مثل العهدين القديم والجديد وكتابات آباء الكنيسة والأساطير اليونانية والموضوعات المدنية وغيرها.

ومن هذه الرموز كانت السمكة رمزاً للمسيح وذلك لأن الحروف الأولى من اسم المسيح تكون كلمة سمكة ίσχυς وذلك باللغة اليونانية، وكان الحمل كذلك رمزاً للمسيح ورمزاً لمعتنقي المسيحية الذين يقتادهم الراعي الصالح كما يظهر في مزار الخروج. وتمثل عناقيد العنب وأغصانها أبرز العناصر الزخرفية في جبانة البجوات واستخدم كذلك الصليب رمزاً للمسيح وآلامه واستخدم سعف النخيل كرمز لانتصار الشهيد وكذلك الحمام رمزاً لنجاة نوح من الفيضان واضطهاد الروح القدس والطاووس كان رمزاً للخلود وطائر العنقاء كرمز ليوم القيامة.

وتتخذ بعض الرموز شكلاً يمثل شكل آدمي ويتعرف عليه عن طريق الكتابة التي فوقه مثل تصوير دانيال في جب الأسود، تصوير بولس وتكلا وغيرها وكانت هناك رموز لموضوعات لها صلة بالموت بشكل غير مباشر من خلال صلتها بخلاص الروح وكان ذلك أكثر ملائمة من التفكير في فترات الاضطهاد ومن ثم كان الاختيار المقصود لعدد من المناظر التي ترمز إليه مثل نجاة نوح من الفيضان وموسى من فرعون وأيوب من المرض وغيرها. (١)

---

(١) جورج فيرجسون، الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة راهر رياض، القاهرة، ص ص ٤٠-٤١، ٥٨، ٦٠، راجع أيضا: أرنولد هاورر، المرجع السابق، ص ١٣٢

Du Bourguet, op. cit., p. 25

أما موضوعات العهد الجديد فتبعد كثيرا عن فكرة الخلاص والموت في كونها لتحقيق النبوءة بخلاص بنى إسرائيل ومن الملاحظ وجود أسس لاختيار هذه الموضوعات كذلك الثبات في تصميم وشكل الموضوع المصور في مختلف المواقع بالرغم من عدم الاعتماد على أصل مصور في مخطوط مسيحي.

التأثيرات الفنية المختلفة

ننتقل الآن لجزئية هامة وهى مدى تأثيرات الأساليب الفنية المختلفة وتغلغلها في الفن التصويري للعصر المسيحي المبكر، فالفن الروماني كما نعرف له سمات أصيلة تظهر خاصة في النظام الزخرفي لحجرات الكتاكومبات وفى منازل بومبي. وظهور التأثير على الفن المسيحي أمر طبيعي ونلمح ذلك في البجوات كتقسيم أسطح الجدران والأقبية بواسطة خطوط مستقيمة ومسننة وتأخذ أحيانا هذه الخطوط شكل صليب يوناني وغيرها كذلك يظهر التأثير الروماني في الأزياء التي ترتديها الأشخاص المصورة أي أن المصور استخدم أزياء عصره لا عصر الشخصيات المصورة ولكن رغم هذا التأثير نجد أن الفن التصويري المسيحي استطاع أن يحفظ لنفسه ذاتية منفصلة وظهرت في تصاوير البجوات الرغبة إلى التبسيط والتعميم والابتعاد عن مراعاة قواعد المنظور والنزوح إلى الروحانية وعدم الاهتمام بما يميز الفرد أو النوع والاهتمام بالمضمون الروحي ورغم تباين إمكانات وقدرات المصور في كل من الفنين الروماني والمسيحي، إلا أن الفنان المسيحي كان نقاشا بسيطا تدفعه حماسته الدينية لا موهبته الفينة.

ولا ينبغي هنا التسليم بأن المصور المسيحي كان عاجزا من الناحية الفنية عن أن يتجاوز الخشونة البادية في أعماله ولكن كان في ذلك الوقت الاهتمام بالديانة الجديدة والدعوة إليها بأكثر من وسيلة وطريقة فاتجه إلى الرمز والسرد المباشر والبسيط للأحداث وترجع هذه السمات المميزة لعمل المصور المسيحى إلى ما وصل من تأثيرات فنية شرقية من فارس وسورية وبلاد ما بين النهرين،(1) وظلت هذه التأثيرات معاصرة للفن المسيحي المبكر. ومن أهم التأثيرات الفنية في مصر التأثيرات الفنية اليونانية والرومانية(2) وقد كان لاعتناق المسيحية ونشأة الرهبنة أثرا

(1) أرنولد هاوزر، المرجع السابق، ص ص١٤٦ وما بعدها.

(2) Du Bourguet, op. cit., pp.42- 50.

كبيراً في اتساع الفجوة بين الفن الهللينستي والفن المصري المسيحي ولكن رغم تميز الفن المسيحي إلا أن هذا لا يمنع ظهور التأثيرات الفنية المختلفة وقد استعان الأقباط بالأساطير اليونانية والرومانية في التصوير على المنسوجات والأحجار وغيرها.(١)

وكان للتأثيرات المصرية القديمة والتأثيرات الشرقية الفارسية والسورية أثرها في تطور الفن التصويري المسيحي فاتخذ لنفسه طرازاً ابتعد فيه كثيراً عن الأصول الهللينستية فقل الاهتمام بالموضوع الأسطوري واتجه التصوير نحو التحوير والزخرفة مبتعداً عن محاكاة الطبيعة والحيوية. وقد ظلت ملامح الفن المسيحي في التصاوير المسيحية في الكنائس وبالأخص في البلاد التي ظلت المسيحية ديانة سكانها ويختلف الأمر في البلدان التي اعتنقت الإسلام حيث هجرت الكنائس ومن هنا تبرز أهمية جبانة البجوات كمنطقة حافظت على ما زينت به في القرنين الرابع والخامس الميلادي.

ومن أهم التأثيرات الفنية التي ظهرت بتصاوير جبانة البجوات فنجد بمزار الخروج ما يلي:

صراع بين الأساليب الهللينستية والتأثيرات الشرقية فالتأثيرات المصرية القديمة تبدو واضحة في الصليب الذي يتخذ علامة العنخ وما دون من كتابات قبطية وكذلك تصوير شكل السفينة بهيئتها المصرية القديمة ومن هنا نجد استبعاد العناصر الهللينية كلية والابتعاد عن الطبيعة والميل إلى التجريد ولكن رغم ذلك فنجد تأثيرات يونانية ورومانية متمثلة في نوع الملابس والكتابات اليونانية وعناقيد العنب ومحاولة استخدام منظور في رسم سلم يؤدى إلى المعبد ومن خلال ذلك نتفق مع دى بورجيه وأحمد فخري بأن تصاوير هذا المزار ترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع الميلادي.

أما بالنسبة لمزار السلام فنجد به جمع بين العناصر الهللينية والرومانية والشرقية فتتمثل التأثيرات اليونانية والرومانية في عناقيد العنب وأغصانه وأزياء بعض الشخصيات المصورة كذلك يوجد في مناظره جمع بين مناظر العهد القديم والجديد. ومن أهم التأثيرات الشرقية سفينة نوح والزي التقليدي لرمز السلام

(١) Badawy, A., l'Art Copte. Les influences Hellenistiques et romaines, Le Caire, 1950, pp. 30- 35.

والورود الرباعية في الأرضية وهناك تأثيرات فارسية في شكل المذبح بتصوير فداء إبراهيم وهناك تأثير سوري في تشابه بعض عناصر هذا الشكل مع عناصر علـــى صندوق من إنطاكية يرجع إلى القرن الرابع الميلادي.

ويرى ولكنسون أن من العسير الاعتقاد بأن مصور مزار السلام كان مصريـــاً ويرجح أنه كان أجنبياً ويستند إلى ذلك في ظهور شخصيات مصورة بشـــعر أشـــقر مثل نوح وسارة ودانيال ويستعبد كذلك وجود مصدر يعتمد عليه المصور في رســم شخصياته وأشكاله. (١)

ويرى على ذلك محمد غيطاس بأن مهارة المصور بالقياس إلى مصور مـــزار الخروج جعلت البعض يسلم بأن مناظر مزار السلام من الطراز البيزنطي الخـــالص ويستند في ذلك إلى ورود سمات مشتركة بين سمات هذه التصاوير وبيـــن ســـمات التصاوير المكتشفة في كتاكومبات روما وسمات تصاوير سيناجوج دورا أوروبـــوس ويرجحون رجوع تصاوير هذا المزار إلى القرنين الخامس والسادس الميلادي ولكن ولكنسون ودى بورجيه وغيطاس يرون بأن المزار لا يوجد به سمات تدفعنـــا إلـــى تاريخه متأخراً عن القرن الرابع أو أوائل القرن الخامس الميلادي ويدعم هذا الـــرأي الاهتمام بالمنظر التاريخي وتسلسل أحداثه وزيادة موضوعات العهد الجديد وتسلسلها حسب وقوعها في الأناجيل.

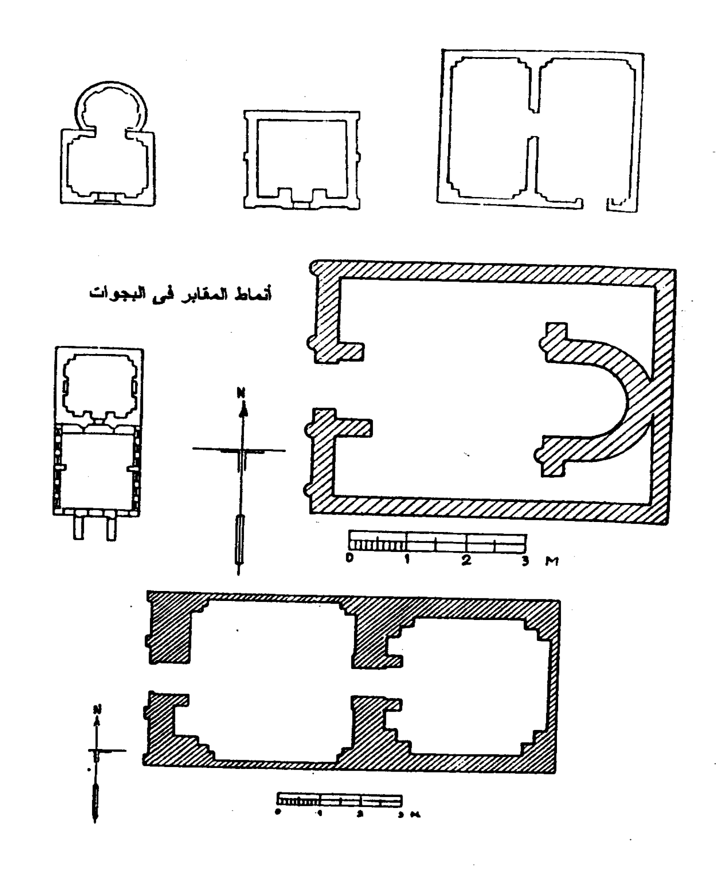
(١) Wilkinson, op. cit., pp. 35-36.

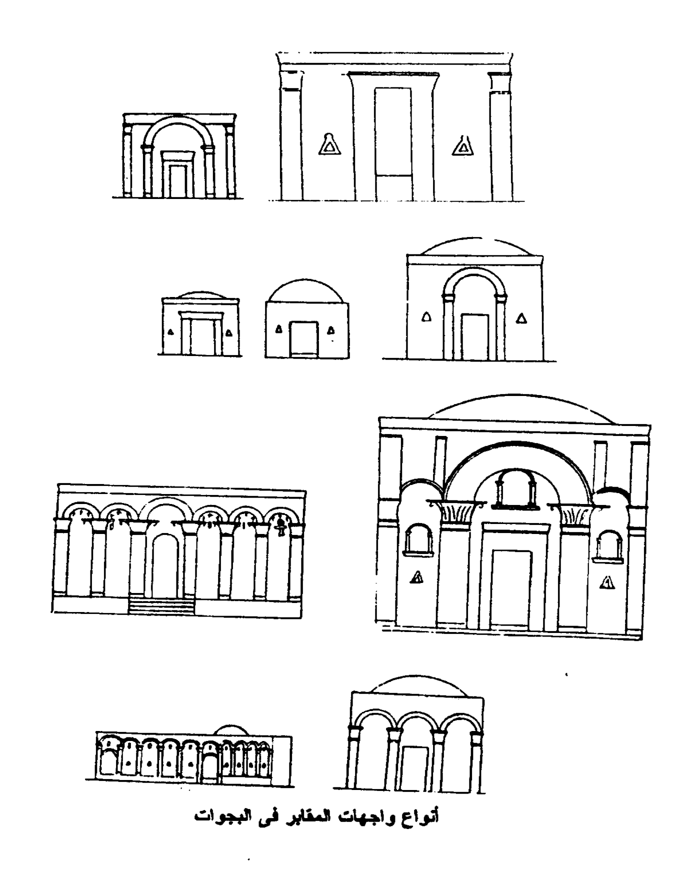




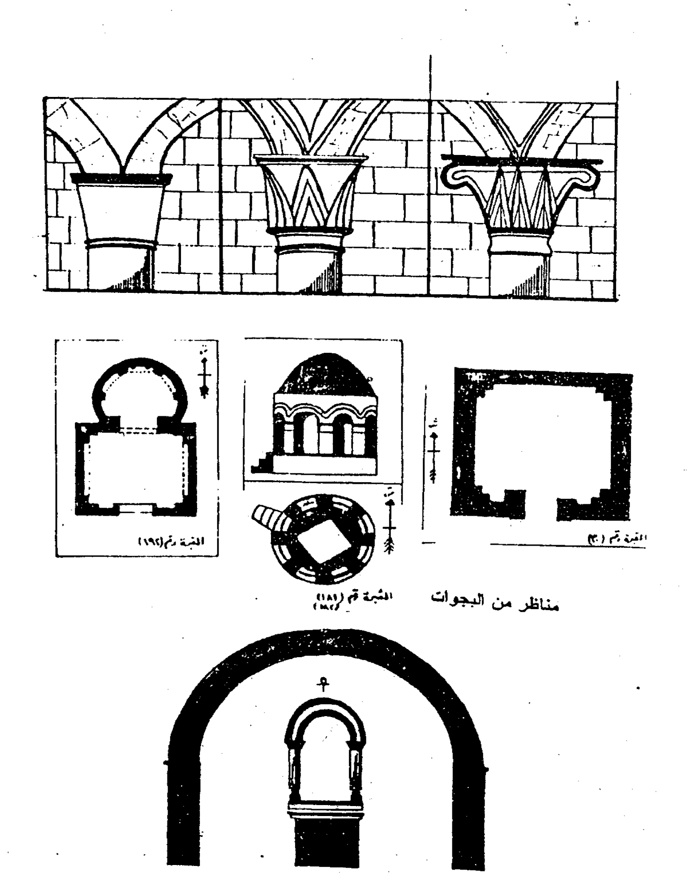


منظر عام لمقابر البجوات

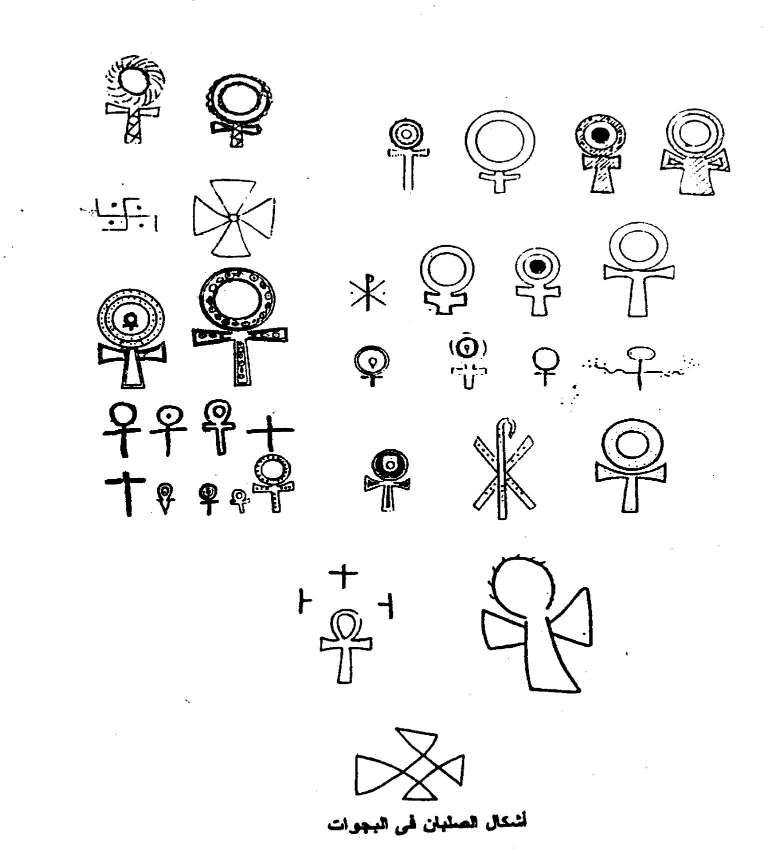

أنماط المقابر فى البجوات
N
0 1 2 3 M
N



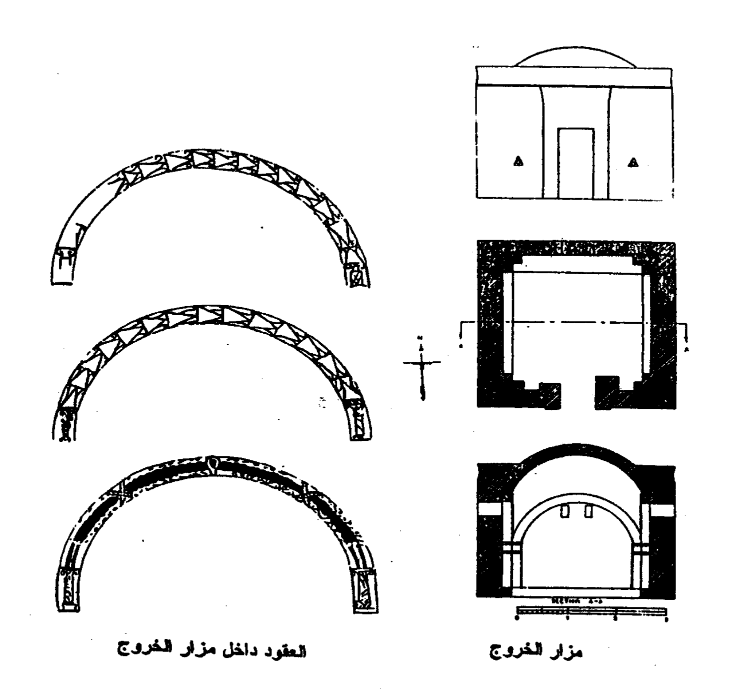
أنواع واجهات المقابر فى البجوات



مناظر من البجوات



أشكال الصلبان فى البجوات



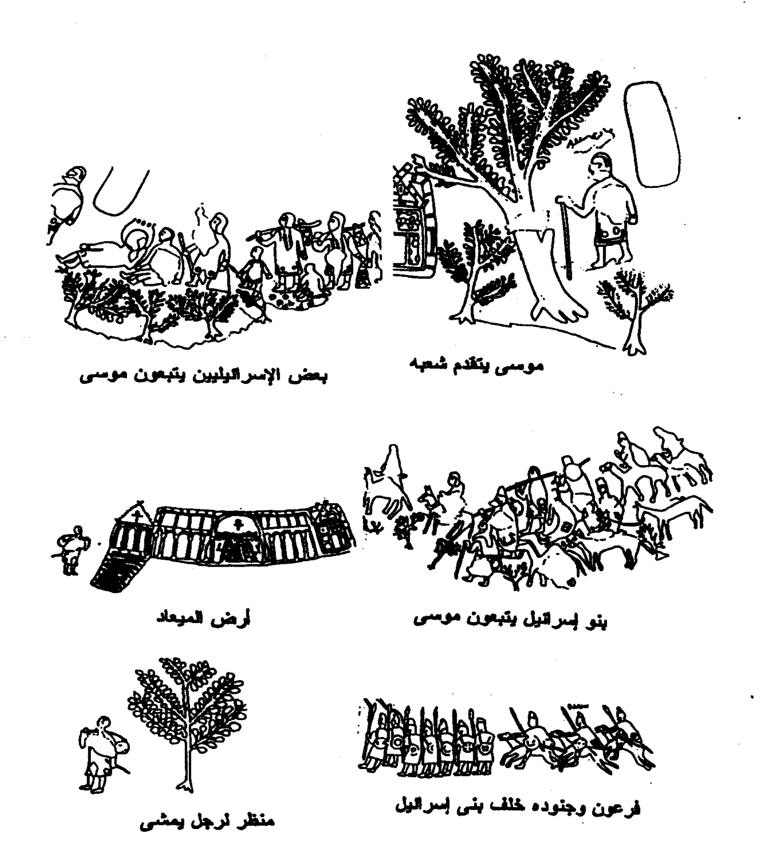
العقود داخل مزار الخروج

مزار الخروج




مناظر من سقف مزار الخروج



موسى يتقدم شعبه

بعض الإسرائيليين يتبعون موسى

بنو إسرائيل يتبعون موسى

أرض الميعاد

فرعون وجنوده خلف بنى إسرائيل

منظر لرجل يمشى



آدم وحـــواء فى الجنة

سفينة نوح

العبرانيون الثلاثة فى النار

دانيال والأسود

إلقاء يونان إلى الحوت

الحوت يخرج يونان من جوفه

الحوت يبتلع يونان

تعذيب أشعياء



رفقه عند البئر
عبد إبراهيم يصل إلى البئر قرب بيت رفقه
أيوب يجلس على كرسى
أيوب أثناء مرضه
فداء إبراهيم
سوسنة على كرسى
إرميا أمام معبد أورشليم
سارة تصلى



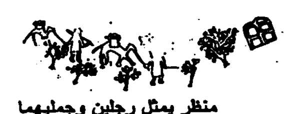
الراعى




العذراوات السبع يتقدمن نحو المعبد

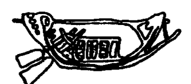


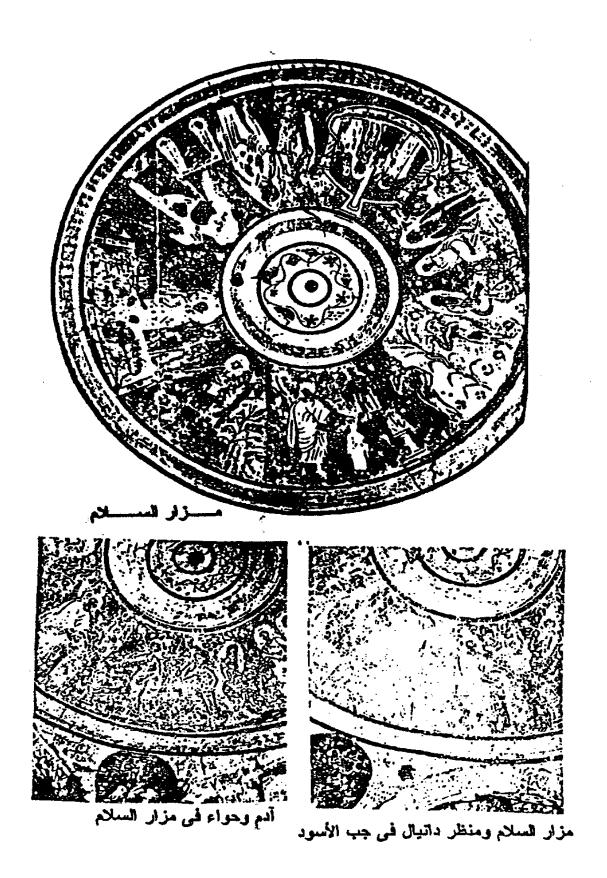
القديسة تكلا فى النار



منظر يمثل رجلين وجمليهما



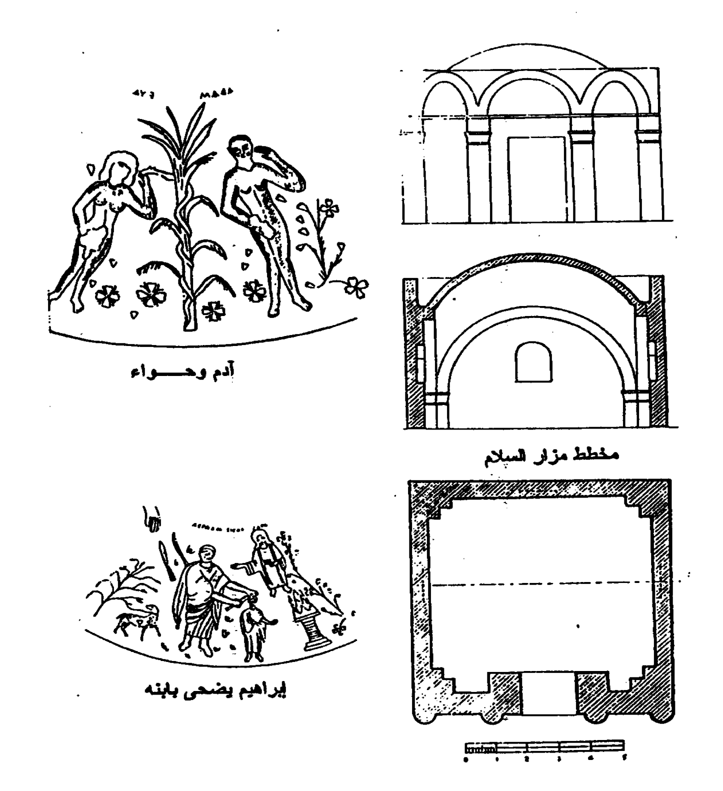




مزار السلام

آدم وحواء فى مزار السلام

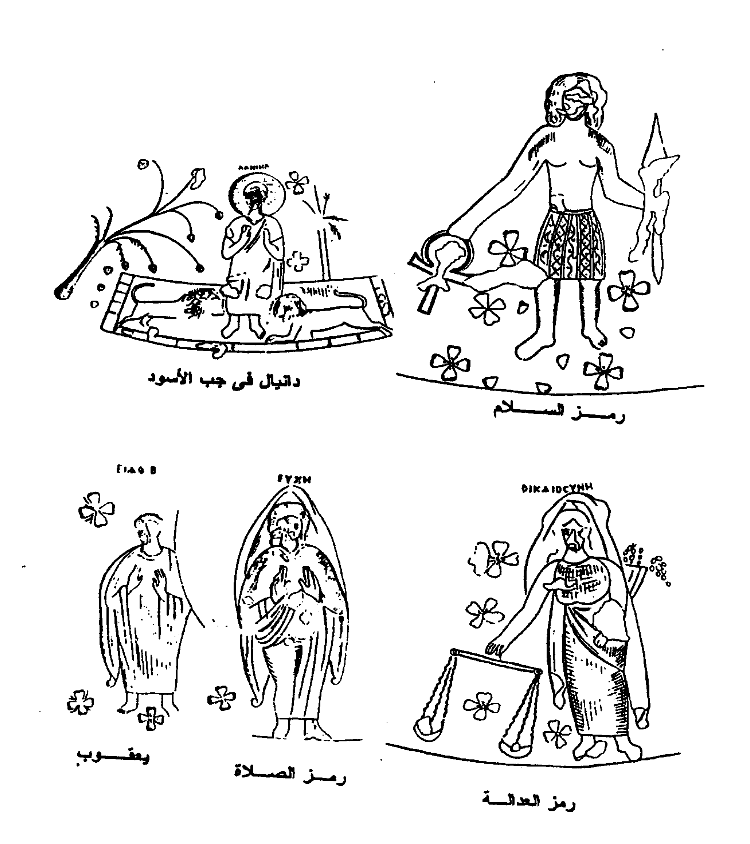
مزار السلام ومنظر دانيال فى جب الأسود



آدم وحــــواء

مخطط مزار السلام

إبراهيم يضحى بابنه



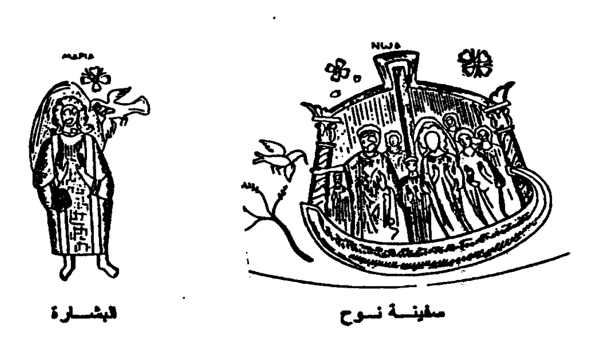
دانيال فى جب الأسود

رمـــز الســـلام

يعقـــوب

رمـــز الصـــلاة

رمز العدالـــة

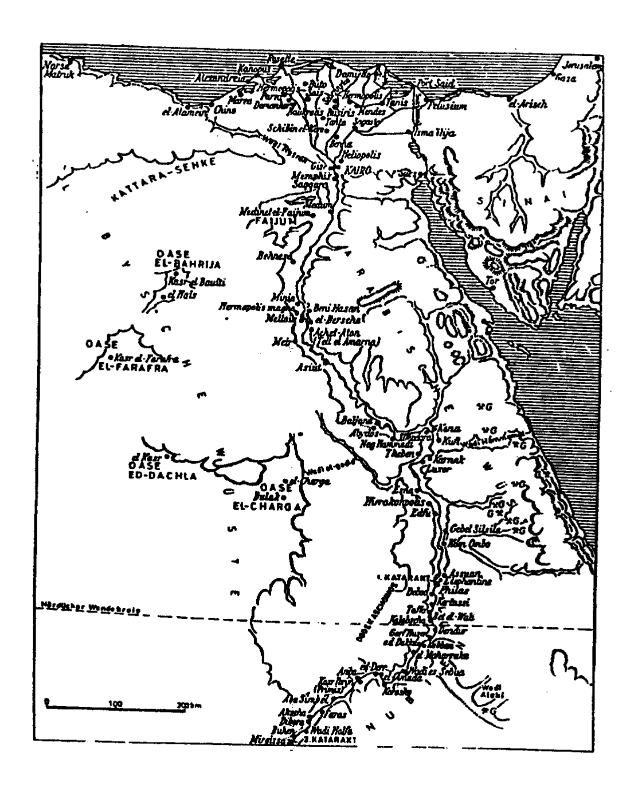


البشـــارة

سفينـــة نـــوح



القديسة تكلا وبولا



خريطة مصر فى العصرين اليوناني والروماني

الفصل الخامس

أديرة وكنائس مصر القبطية

- أديرة وادي النطرون
  - دير الأنبا مقار "مقاريوس"
  - دير السريان "السيدة العذراء- الأنبا بيشوى"
  - دير البراموس
- أديرة البحر الأحمر
  - دير الأنبا أنطونيوس
  - دير الأنبا بـــــولا
- دير الأنبا أرميا بسقارة
- دير القديس أبوللو بباويط
- الدير الأبيض بسوهـــاج
- أديرة منطقة كاليـــــا
- تل أتريب "كوم أبوبللـــو"
- الكنائس في مصر القديمة
- دير سانت كاترين بسيناء

أديرة وكنائس مصر القبطية

-حلت المسيحية مصر على يد القديس مرقس عام ٤٣م مع بداية انتشارها في فلسطين،[١] وقد ساعد على انتشارها خضوعها المباشر في مصر للغة اليونانية وللعقائد والموروث الديني المصري القديم آنذاك. ومع بداية ظهور الصراعات المذهبية بعد الاعتراف بالمسيحية في القرن الرابع الميلادي، ظهرت الرهبنة[٢] كفكر ديني وسياسي واجتماعي جديد، ساهم في تطور القومية المسيحية ليس في مصر فحسب بل على مستوى العالم المسيحي آنذاك، وأدت الأديرة الرهبانية دوراً رائداً في تكوين الفكر المسيحي والمحافظة على التقاليد والارتباط المباشر بالثقافة المصرية عبر العصور. [٣]

الأديرة وعمارتها

تعددت في مصر محاولات الانفراد والعزلة والتوحد وممارسات التنسك،[٤] وكان طلب العزلة خاضعاً لأسباب كثيرة أهمها البعد عن الاضطهادات الرومانية والابتعاد عن المغريات الدنيوية الشريرة، تلك الفلسفة الدينية تكونت لها عمارة تعد من أقدم أنواع العمارة الدينية المسيحية في تاريخها. وكانت أرض مصر مسرحاً مناسباً لظهور عمارة الأديرة في أماكن نائية بعيداً عن الوادي ومراكز الحكم والعاصمة. وعمارة الدير عموماً تتكون من بناء انفرادي في البداية لقديس أو راهب أو متنسك ويعرف هذا البناء باسمه ويطلق عليه معمارياً (قلاية) Cell (كلمة يونانية

---

(١) السنكسار القبطي، الجامع لسير القديسين والشهداء في الكنيسة القبطية، الجزء الثاني، مكتبة المحبة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ١٤٠ – ١٤٢ أحداث ٣٠ برمودة.

Walters,C.C., Monastic Archeology in Egypt, London, 1974, pp. 1-3

(٢) حكيم امين. دراسات في تاريخ الرهبانية والديرية المصرية، القاهرة،١٩٦٣،ص٨.

(٣) محمد عبد الفتاح السيد. المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي. الإسكندرية، ٢٠٠٠، ص٩ وما بعدها

(٤) Meinardus. O Monks and Monasteries of the Egyptian Desert Cairo 1992. p 198

Κελλια تعنى حجرة أو صومعة)[1] وبالتالي صارت القلايه مكان سكنى الرهبان. وتعددت القلالى بجوار بعضها البعض وكونت الديريه Monastery الـــذي إذ مـــ كانت هناك علاقة بين القلايات معا فكان ذلك يستلزم وجود كنيسه للعبادة المشتركه والاجتماعات الدينية، كذلك حصن للحماية، بئر للشرب، مخازن للغلال، حدائق ومزارع لتحقيق اكتفاء ذاتي للرهبان داخل أسوار الدير، بينما نجد قلاية الراهب صغيرة جداً تتكون من حجرتين إحداهما للعبادة والأخرى لقضاء الحاجة، ويظل فيها الراهب فترة طويلة لا يغادرها إلا في موعد الصلاة فقط.[٢]

أديرة وادي النطرون

موقع له طبيعة خاصة وسط الصحراء الغربية المطلة على غرب الدلتا وجنوب مدينة الإسكندرية، شهد أولى بدايات الفكر الرهباني ونشأة الأديرة، ويضم مواقع أثرية هامة بعضها لا يزال مستخدماً حتى الآن في ممارسة الطقوس المسيحية في مصر.

دير الأنبا مقار (مقاريوس) [٣]

ينسب إلى القديس مقاريوس (أبو مقار) ويرجع بناءه إلى حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي تقريباً، ويعد مقاريوس هو المؤسس الحقيقي للرهبنة في وادي النطرون. وقد بدأ الدير بصورة انفرادية (قلايات متفرقة بدون حياة مشتركة) تعرف باسم المنشوبيات (كلمة قبطية تعنى السكن الجماعي المنفصل)، ثم سرعان ما ازداد عدد الرهبان، الأمر الذي أدى إلى تجمعهم داخل مكان محدد ومحاط بسور عرف بدير الأنبا مقار. وكانت قلايات الدير مبنية من الطوب اللبن ومسقوفة بجريد النخيل، وانتشرت حول مغارة دفن فيها القديس أبى مقار، وقد حدثت بعض التطورات المعمارية بالدير منذ القرن الخامس وحتى وقتنا الحاضر حتى أننا نفتقد الآن شكله القديم.

---

(١) Guillaumont. A Histoire des Moines aux Kellia. OLP 8, 1977, pp. 190-191

(٢) Meinardus. op cit pp 308-314

(٣) White H The Monasteries of the Wadi Natrun. Part II The History of the Monasteries of Nitria and Scetis New York. 1932, pp. 4-5 Part III p 123

دير السريان (السيدة العذراء – الأنبا بيشوى) [١]

ترجع نشأة الدير إلى أواخر القرن الرابع الميلادي، وأسباب نشأته متعـــددة منها أنه موقع شهد مرور العائلة المقدسة أثناء زيارتها إلى مصر، وكذلك لأنه شـــيد حول مغادرة الأنبا بيشوى[٢]، عموما أطلق على الدير في القرن السادس اسم الســيدة العذراء والدة الإله (ثيوتوكوس)، ولكن في الفترة من القرن الثامن حتـــى الســادس عشر الميلاديين وفد على الدير مجموعة من الرهبان السريان الفارين مـــن ســوريا وسكنوا الدير وغيروا في ملامحه المعمارية والتصويرية وعرف بدير السريان، وهو مكون من قلايات منفردة تتوسطها كنيسة على الطراز البازيليكى، وهنـــاك أســـوار عالية تحيط بالمبنى وحصن مرتفع يرجع إلى القرن التاسع الميلادي. [٣]

دير البراموس[٤]

كلمة البراموس تعنى بالقبطية (الروم أو مكان سكن الرومان) وقد أطلـــق هـــذا الاسم على الدير نسبة إلى القديسين الرومان مكسيميوس ودوماديوس اللذين رحـــلا من روما إلى مصر ومكثا عند القديس أبى مقار في وادى النطرون وظلا يمارســان الرهبنة والعزلة حتى ماتا في أسبوع واحد، والدير حاليـــاً يضـــم مجموعـــة مـــن المنشوبيات والقلايات مختلفة الطرز المعمارية، ويعد الدير من أكبر الأديرة الأثريـــة مساحة ويضم مجموعة من الكنائس الهامة مثل كنيستى الســـيدة العـــذراء والمـــلاك ميخائيل.

---

(١) White, op. cit., part III, pp. 123 - 124; 173 - 174

(٢) Meinardus, op. cit., p. 69

(٣) سمعان السرياني، دير السيدة العذراء (السريان)، مراجعة وتقديـــم أنبـــا متـــاؤوس، مطبعـــة البراموس، ١٩٩٠، ص ص ١٨ - ١٩

(٤) White, op. cit., part III pp. 231-232 Walters, op cit . p 10 Meinardus, op cit . p 70

أديرة البحر الأحمر

دير الأنبا أنطونيوس(١)

يعتبر هذا الدير من أقدم الأديرة المصرية على الإطلاق، وترجع بداية تكوينه إلى نهاية القرن الثالث وبداية الرابع الميلادي حول المغارة التي سكن وتنحى فيها القديس أنطونيوس المؤسس الأول للرهبنة الانفرادية أو رهبنة المتوحدين Eremitism، الدير يقع في الصحراء الشرقية بالبحر الأحمر، ويتكون من مغارة أثرية للقديس أنطونيوس تحيط بها مجموعة من الصوامع الخاصة بالرهبان، كما تضم مجموعة من الكنائس يصل عددها إلى سبع كنائس، هذا بالإضافة إلى أن الدير يحتوى على مجموعة كبيرة من الوثائق والمخطوطات القبطية واليونانية والعربية التى تعتبر مصدراً من مصادر دراسة المسيحية في مصر.

دير الأنبا بولا(٢)

يقع على هضبة قريبة من البحر الأحمر في الجبال المواجهة لمدينة بنى سويف، وهو يتشابه إلى حد ما مع دير أنطونيوس ومرتبط به ارتباطاً كبيراً، وقد أقيم الدير فوق الكهف الذي كان ينتسك فيه الأنبا بولا، ويضم مجموعة كبيرة من القلايات وبه أربع كنائس، كما يضم مجموعة من المخطوطات النادرة باللغة القبطية واليونانية والعربية، ويعود بناء هذا الدير إلى الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

دير الأنبا أرميا بسقارة(٣)

من المواقع الأثرية التي اكتشفت في سقارة، وقد عرف باسم الأنبا أرميا، ويقع الدير في جنوب الطريق الصاعد لهرم الملك أوناس. وترجع عمارة الدير إلى القرن الخامس الميلادي، واستمر حتى القرن الثامن الميلادي، وهو من الأديرة الكبرى في مصر آنذاك، فقد تم بناؤه على شكل قلايات بالطوب الأحمر والقرميد وحوائط سميكة واستخدمت في عمارته القباب وأنصاف القباب والسقوف المقببة.

---

(١) Fedden, H.R., A Study of the Monastery of Saint Antony in the Eastern Desert. in: BFA 5, 1937, pp. 1-60.

(٢) Meinardus, O., The Monastery of Saint Paul in the Eastern Desert, in: BSGE 34, 1961, pp. 81 - 109.

(٣) Quibell, J.E., Excavation at Saqqara (1907 - 1908), Cairo, 1909, p.8; Walters, op cit., p. 108.

وتعتبر الحنايا Apses من أهم الزخارف المعمارية في الدير، والتى صور عليها صور جدارية من الفريسك للسيد المسيح والعذراء وبعض أنبياء العهد القديم، ويحتفظ المتحف القبطي بالعديد من آثار هذا الدير من أعمدة ومنبر وتيجان مزخرفة وصور جدارية.

دير القديس أبوللو بباويط (صحراء أسيوط) (١)

من الأديرة الهامة التي اكتشفت في بداية هذا القرن، وهو يضم مجموعة من القلايات المتجاورة في مساحة كبيرة ومحاط بسور، وهو يتشابه إلى حد كبير مع عمارة دير سقارة، حيث يرجع إلى القرن السادس وحتى الثامن الميلادي، ويتميز الدير بكثرة الصور الجدارية داخل القلايات وبصفة خاصة صور السيد المسيح والعذراء (المرضعة)، كما عثر على نماذج فريدة لصور النبي داود تعبر عن مراحل مختلفة من حياته. (٢)

الدير الأبيض بسوهاج(٣)

بنى هذا الدير في منتصف القرن الخامس الميلادي تقريباً،(٤) وينسب للأنبا شنودة رئيس المتوحدين وأحد العلامات الرهبانية المتشددة في مصر، وفى عهده ازدهرت الرهبنة في جنوب مصر وبلغ عدد رفاقه الكثير، الأمر الذي أدى إلى شروعه في بناء دير جديد باللون الأبيض (الحجر الجيري) وأطلق عليه الدير الأبيض غرب مدينة سوهاج في اتجاه الصحراء الغربية على بعد ٧كم، وهناك

(١) Maspero, J., Fouilles de Baouit, in: CRAIBL, 1913, pp. 287- 301.

(٢) Cledat, J., Le Monastere de la Necropole de About, Vol., ll, in: MIFAO Tome XII, pp. 21 ff.

(٣) Monneret de Villard, U., les couvents pres de Sohag, Deyr El Abaid et Deyr El Ahmar, Millan, 1925, pp. 55 ff.

(٤) يؤرخ جاييه Gayet هذا الدير في حوالي ٣٤٠م

Gayet, A., l'art Copte, Paris, 1902, p, 154.

بينما يرجعه يوهان جورج Johann Georg

Georg, J., Streifzüge durch die Kirchen and Klöster, Leipzig, 1914, p. 46.

ويرجعه دى فيلار إلى القرن الخامس الميلادي.

De Villard, op. cit., p. 55.

وصف للمكان عند بعض المؤرخين الأقباط، حيث كان يضم كنيسة كبيرة تعتبر من أروع الأبنية الكنائسية من الناحية المعمارية آنذاك، ولكن حدث زلزال في القرن الثالث عشر الميلادي تهدمت على أثره الكنيسة وهجر الرهبان المكان وأندثر واحد من أهم الأديرة في مصر الجنوبية.

أديرة منطقة كاليا (غرب الدلتا) (١)

من المناطق التي شهدت تمركز رهباني نازح من الدلتا والإسكندرية، كانت منطقة كاليا التي تبعد حالياً مسافة ١٥ كم غرب مدينة دمنهور وجنوب مدينة الإسكندرية. وقد عثر في هذا الموقع الذي اسماه العرب (القصور) على حوالي ألف وخمسمائة قلاية خاصة للرهبان، تم تقسيم الموقع إلى خمس مجموعات ديرية على مساحة تشغل حوالي ١٠٠ متر مربع، وأقدم القلايات تأريخياً كانت ترجع إلى ٣٣٥م، واستمرت حركة الرهبنة في ازدهار حتى القرن الثامن الميلادي. وتدلنا الاكتشافات على التكوين المعماري للأديرة التي كانت تحتوى على بئر للمياه، حديقة، مخازن غلال، كنيسة، صوامع الرهبان المبنية بالطوب اللبن ذات سقوف مقببة. وتعتبر منطقة كاليا حلقة وصل بين رهبان المنطقة ورهبان منطقة وادي النطرون المجاورة لها أو على امتدادها، وتضم ملامح فنية زخرفية مميزة مثل زخارف جدارية للمسيح وصلبان ملونة وكتابات تذكارية باللغتين القبطية واليونانية.

تل أتريب (كوم أبوبللو)

تقع مدينة تلك أتريب على مسافة ثلاثة كيلو مترات شمال شرق مدينة بنها حالياً، وهى مدينة مقامة فوق أنقاض مدينة يونانية عرفت باسم اثريبل في الدولة البطلمية وازدهرت في العصرين الروماني والبيزنطي في إحدى مواقع المدينة ويعرف باسم (كوم أبوبللو) حيث عثر على نماذج فريدة من شواهد القبور تمثل مرحلة انتقالية بين الفن الهللينستي الروماني والفن القبطي في مصر، وقد عثر على كم كبير من تلك الشواهد التي تمثل ذوق عام اجتماعي خاص لسكان تلك المنطقة.

(١) Guillaumont, A., les moines des Kellia aux IV et V siècles, Histoire et Archéologie Cite, No. 2, pp. 6-13. Id., Le site de Cellia (Basse Egypte) in: RA 2, 1964, pp. 43-50; id., Histoire des Moines aux Kellia, in: OLP 8, 1977, pp. 187–203; id., Premières Fouilles au site de Kellia (Basse Egypte) in: CARIBL 1965, pp. 218-225.

وتجمع الشواهد بين المؤثرات الهللينستية في وقفة وجلوس وملابس المتوفى،(١) وبين الرموز المصرية القديمة جنائزية الطابع مثل الإلهين أنوبيس وحورس والمائدة المقدسة. ترجع تلك النماذج الفنية للفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين.(٢)

الكنائس في مصر

عرف المصريون نشأة الكنائس ربما مع دخول المسيحية مصر، ولكن الطرز المعمارية لشكل الكنيسة ربما لم يتبلور إلا فقط بعد الاعتراف بالمسيحية، وخضعت الكنائس لمؤثرات عديدة في الأساليب المعمارية الموروثة من يونانية ورومانية ومصرية قديمة(٣)، ولكن بقيت إلى حد ما عناصر أساسية في شكل الكنيسة المصرية التي تمثل نوعاً من الكنائس الشرقية في العالم المسيحي.

ازدهر في مصر النظام البازيليكي(٤) كطراز عام، يتكون من دهليز أمامي مفتوح يوجد فيه حوض الغطس، ثم صحن الكنيسة أو صالة البازيليكا، والتي عادة ما كانت مقسمة إلى صالة وسطى وجناحين بواسطة صفين من الأعمدة، والصالة تنتهي بمكان خاص بالمرتلين Chor وهو يرتفع عادة عن أرضية صالة بدرج أو درجين، يليه الهيكل أو حامل الأيقونات وهو المواجه للداخل تماماً ويحتوى على هيكل خشبي مزخرف تحمل عليه مجموعة من الأيقونات الخاصة بالمسيح والعذراء والملائكة والرسل وبعض القديسين المكرسين بأسمائهم الكنائس. خلف الهيكل يوجد المذبح في

---

(١) Aly, Z., Some Funerary Stelae from Kom abou Bellou, in: Po. SRA 38, 1949, pp. 55 ff.

(٢) Pelsmaekers, J., Studies on the Funerary Stelae from Kom Abou Billou, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome LXV, 1995, pp. 5-12.

(٣) Grossmann, P., Frühchristliche Baukunst in Ägypten, Frankfurt, 1977;
Martin, A., Les premiers siècles du christianisme a Alexandrie, Rev-Et. 30, 1984, pp. 30-37;
Deichmann, F., Zum altägyptischen in der koptischen Baukunst, MDAIK 8, 1938, pp. 30-32.

(٤) Jones, A., The cities of the Eastern Roman provinces, Amesterdam, 1983, pp.309 ff.;
Müller, W., Koptische Architektur, Berlin, 1963, pp. 131-136;
Grossmann, p., Early Christian Architectur in the Nile Valley, in: Coptic Art and Culture, Cairo, 1990, pp. 3- 16.

الوسط يعلوه أيقونة من الفريسك أو الفسيفساء منفذة على حنية الكنيسة وأمامها المدرج الرخامي Tribune وهى بمثابة قبلة للكنيسة لابد أن تحتوى على صور دينية للمسيح أو العذراء، تلك هى المكونات المعمارية للكنائس عموماً في مصر، ويضاف إليها المعمودية وحجرات جانبية للأساقفة والشمامسة وبعض الزوار وحجرة للنذور والقرابين.

كنائس مصر القديمة

تجمعت في منطقة مصر القديمة وبصفة خاصة داخل وحول حصن بابليون ــ ذلك الأثر الروماني المعروف ــ مجموعة من الكنائس نتناول منها ما يرجع إلى العصر الروماني في إطار هذه الدراسة، وتتميز هذه الكنائس بوضوح جوهر العناصر الأساسية للتخطيط البازيليكى المستطيل والذى يتكون من الواجهة الرئيسية ثم دهليز المدخل المستعرض فالأروقة الرأسية وفى النهاية الشرقية من البناء هيكل الكنيسة بوحداتها أو عناصرها المعمارية الثابتة في الكنيسة القبطية. ومن هذه الكنائس ما هى مكونة من طابقين مثل كنيسة أبى سرجة والمعلقة والقديسة بربارا والأخرى ما هى مكونة من طابق واحد مثل كنيسة العذراء الدمشيرية.(١)

ومن أهم هذه الكنائس الكنيسة المعلقة(٢) التي تقوم على جدران برجين من أبراج حصن بابليون ارتفاعهما ١٣ متر مما اكسبها هذا الاسم وترجع هذه الكنيسة إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين وتتبع هذه الكنيسة النظام البازيليكى. كذلك كنيسة أبى سرجة(٣) التي تقع وسط الحصن الروماني حيث اتخذت هذه الكنيسة تسميتها من اسم قديسين لهما شهرة كبيرة في تاريخ الشهداء المسيحيين في أوائل القرن الرابع الميلادي وهما القديسان سرجيوس وواخيس اللذان استشهدا بمدينة الرصافة بسوريا بسبب اعتناقهما للدين المسيحي في فترة الإمبراطور الروماني ماكسيميانوس ٣٠٥ – ٣١٣م. وقد أقيمت هذه الكنيسة فوق كهف أثرى يقال أنه كنيسة تحت الأرض ترجع للقرن الرابع الميلادي. ويقال أن هذا الكهف كان به بئر

(١) مصطفى عبد الله شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، مطبوعات هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ٨٣ – ٨٤.

(٢) نفس المرجع، ص ص ٩٢ – ٩٨، شكل ٩ – ١٠.

(٣) نفس المرجع ، ص ص ٨٤ – ٩٢، شكل ٧ – ٨.

جلست العائلة المقدسة بجواره وشربت منه، وتنتمي هـــذه الكنيســـة إلـــى الطـــراز البازيليكى. أما كنيسة القديسة بربارا فتقع داخل أسوار الحصن الروماني وهى تحمل اسم القديسة بربارا(١) التي تنتمي إلى أسرة ثرية وثنية وقد ولدت في أوائـــل القـــرن الثالث الميلادي واعتنقت الدين المسيحي على يد أورجنيس وعندما علم والدها بذلـــك قتلها وهى كنيسة من طابقين تتبع النظام البازيليكى وترجع إلـــى القـــرن الخـــامس الميلادي.

(١) نفس المرجع، ص ص ١٠٧ – ١٠٩، شكل ١٣.

دير سانت كاترين بسيناء

تقديم

تأخذ جزيرة سيناء شكل المثلث قاعدته في الشمال على ساحل البحر المتوسط ويمثل خليج العقبة وخليج السويس ضلعيه الآخرين. ويجثم فوق شبه جزيرة سيناء مجموعة من الجبال متفاوتة الأحجام والارتفاعات فيبلغ ارتفاع جبل سيناء ٢٢٤٤ متراً وجبل القديسة كاترينا ٢٦٠٢ متراً وجبل سربال ٢٠٥٢ متراً وهناك أيضاً جبل أم سومر وجبل القديسة ابستيمى.(١)

وقد عبر سيدنا موسى بشعب إسرائيل شبه الجزيرة وهو في طريق عودته إلى أرض الموعد حيث عبر بهم من البحر الأحمر متجهاً إلى فلسطين. وعند قمة جبل سيناء نادى الله سبحانه وتعالى النبي موسى(٢)، وقبل ذلك حدث أن التقى موسى مع ملاك الله حيث "تجلى له ملاك الرب في لهيب نار من وسط العليقة تتقد بالنار ولكنها لا تحترق، فناداه الرب من وسط العليقة قائلاً: موسى، موسى .. أخلع نعليك من قدميك لأن الموضع الذي أنت واقف عليه، أرض مقدسة، أنا هو إله أبيك إله إبراهيم، وإله اسحق، وإله يعقوب.(٣)

وهكذا صارت صحراء سيناء مكانا حراماً ومباركاً ومقدساً لكل البشرية وحسب رأى المؤرخين أنه لا يوجد مكان على وجه الأرض في العالم القديم قد أتخذ هذه المكانة من القداسة والعظمة والكرامة مثل أرض سيناء.

---

(١) Galey, J., Sinai and the Monastery of St. Catherine, The American University Press in Cairo, Cairo, 1985,pp. 12f.

(٢) "ونزل الرب على جبل سيناء فوق قمة الجبل ونادى الرب موسى"، العهد القديم، سفر الخروج ١٩، ٢٠، "وأعطى موسى لوحين حجريين مكتوبا عليهما بإصبع الله"، العهد القديم، سفر الخروج ٣١: ١٨.

(٣) العهد القديم، سفر الخروج ٣: ٢، ٤، ٦.

وقد بدأت حياة الرهبنة في هذه المنطقة المقدسة منذ منتصف القرن الثالث الميلادي حيث تجمع النساك المسيحيون في سيناء، ولكن بعد نزوح أنطونيوس الكبير في أوائل القرن الرابع إلى سفوح سيناء وجبل سربال بدأ النساك يستوطنون هذا المكان ويداومون على الحياة الروحية القاسية، أما في القرنين الرابع والخامس فقد تعرض هؤلاء النساك إلى الغزوات البربرية التي كان يشنها قبائل العلميين مما تسبب في إبادة عدد كبير منهم.(١)

وفي عام ٣٣٠م استجابت القديسة هيلانا لرجاء الرهبان في سيناء وبنيت لهم معبداً صغيراً في موضع العليقة المشتعلة أوقفته على اسم والدة الإله (ثيوتوكوس)، كما شيدت برجاً حصيناً لاستخدامه كمأوى ومخبأ للرهبان عند وقوع أي هجوم خارجي.(٢)

وما أن حل القرن الرابع الميلادي حتى عاد لجنوب شبه جزيرة سيناء مكانته المقدسة وصار مقصداً للزيارة والحج، وتقاطرت عليه الوفود يلتمسون الزيارة والحصول على البركة من هذا الموضع المقدس.

وقد كان لكثرة عدد الرهبان أثراً كبيراً مما دعى إلى الحاجة لتنصيب أسقفاً يرعى شئون الرهبان متخذاً لقب أسقف فيران وما لبث هذا اللقب أن تطور رويداً رويداً حتى شمل سيناء ولذا صار يلقب بلقب أسقف سيناء.(٣)

---

(١) Forsyth, C.- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine. The Church and Fortress of Justinian, Princeton, 1973, pp. 10 ff.

(٢) Jones, A.H.M., The Later Roman Empire, 284 - 602 A.D. A Social Economic and Administrative Survey (University of Oklahoma Press, 1964, II, pp. 837 f.

(٣) أثاناسيوس باليوراس، دير سيناء المقدس، دير سيناء، ١٩٨٦، ص١٠.

ومع وفاة الإمبراطور ثيودوسيوس الأول في عام ٣٩٥م توقفت حركة الازدهار المعمارية نتيجة لاستيلاء القبائل البربرية على العديد من أقاليم الإمبراطورية الرومانية العتيدة واستمر هذا الحال فترة تزيد عن المائة عام حتى مجيء الإمبراطور جستنيان.[١] وما لبث جستنيان (٥٢٧-٥٦٥م) أن قضى على الثورة الخطيرة التي قامت ضده في العاصمة في عام ٥٣٢م حتى بدأ يفكر في تنفيذ برنامج ضخم يرمى من ورائه إلى إعادة مجد الإمبراطورية الرومانية وتأمين حدودها وزيادة تحصيناتها ضد الغارات الأجنبية.[٢]

وقد طلب الرهبان من الإمبراطور جستنيان إعادة بناء ديرهم حيث اسماه باسم السيدة العذراء وكان يهدف من هذا البناء إلى هدفين[٣]: الأول هو بناء دير يعيش فيه الرهبان في هدوء وسلام ويمارسون طقوسهم وشعائرهم، والثاني أن يكون هذا الدير بمثابة قلعة حصينة ذات أبراج وأسوار عالية. ويعلل بروكوبيوس[٤] بناء هذا الدير بأن الإمبراطور جستنيان أراد أن يقيم حصناً في هذه المنطقة القريبة من حدود فلسطين يمنع غارات القبائل البربرية على مصر وبدلاً من أن يقيم الإمبراطور جستنيان هذا الدير فوق الجبل جعله في بطن الوادي اعتقاداً منه أن موسى قد كلم ربه في هذا الموقع، لذا فقد أعاد بناء الدير في نفس المكان الذي أسس فيه الإمبراطور قسطنطين دير السيدة العذراء في القرن الرابع.[٥]

(١) Kamil, J., The Monastery of Saint Catherine in Sinai, Cairo, 1991, pp. 20f.

(٢) Jones. op. cit., p. 838.

(٣) Bassili, W.F., Sinai and the Monastery of Saint Catherine, Cairo, 1961, pp. 54 f.

(٤) Procopius, De Aedificiis V, VIII, I 4-9.

(٥) Rabino, H.L., Le Monastére de Saint - Catherine de Mont Sinai, Le Caire, 1938, pp. 14 ff.

الكنيسة الكبرى

ترجع إلى عصر الإمبراطور جستنيان وقد شيدها باسم السيدة العذراء، ولم يأخذ الدير اسم القديسة كاترينا إلا في حوالي القرن التاسع الميلادي.(١)

(١) القديسة كاترينا هى فتاة من أسرة أرستقراطية تلقت تعليمها في المدارس حيث درست الفلسفة والبلاغة والشعر والموسيقى والطبيعة والرياضة والفلك والطب، وبالرغم من حكمتها وثقافتها العالية بالنسبة لعصرها، وبرغم جمالها المثير وأصلها الأرستقراطي وتقاليدها العريقة، فإن كل هذا لم يمنعها من أن تعرف "عريس النفوس" يسوع المسيح، الذي ما لبث أن اختارته، مفضلة إياه، بعد أن زهدت الحياة الدنيا، وسرعان ما تعمدت وصارت مسيحية..

وقد حدث في أثناء الاضطهاد ــ أيام الإمبراطور ــ ماكسيمينوس، في أوائل القرن الرابع، أن اتهمت القديسة الإمبراطور علناً بسبب تقديسه للأصنام، واعترفت بكل جسارة بإيمانها الحق بالمسيح؛ ومن أجل أن ينتزعها الإمبراطور من المسيحية، أصدر أوامره إلى خمسين حكيماً من حكماء عصره أن يناقشوها ويجادلوها وأن يبذلوا معها الجهد في سبيل دحض براهينها عن المسيحية، إلا أن جميع محاولاتهم معها باءت بالفشل الذريع، وجاءت النتائج عكسية تماماً، لدرجة أن هؤلاء الحكماء، الذين كانوا يحاورونها ويداورونها، ما لبثوا أن انضموا إلى صفوف المسيحية، نافضين عنهم رداء الوثنية، وحذا كثيرون حذوهم، وكان من بينهم أقرب المقربين للإمبراطور من رجال البلاط، الذين بادروا بدورهم بإعلان إيمانهم بالمسيح.. وهكذا فشلت لغة التفاهم، وأخفقت محاولات ماكسيمينوس معها، ولم يجد بداً بعد أن رأى القوم يلتفون حولها، إلا أن يلجأ إلى التعذيب، فأمر بأن تصنع عجلات يبرز منها مسامير ورؤوس سكاكين مدببة، ويضعونها فيها. وبالرغم من فظاعة هذا التعذيب وشناعته، فإن القديسة تحملته بكل إيمان وصبر، ولم تخضع له مما دفع أحد الجنود إلى أن يقطع رأسها، وفي التو تلقت الملائكة جسدها الكريم، وحملوه ووضعوه فوق قمة جبل سيناء.

بدأت تروج في الغرب شخصية القديسة وشهادتها وعلاقتها بدير سيناء، خاصة عندما حمل سمعان، المتكلم بخمس لغات، رفاتها إلى منطقة الرون وإلى منطقة ترينس في فرنسا، وسرعان ما راجت شهرة القديسة في جميع أنحاء أوروبا، وأصبح دير سيناء منذ ذلك الحين معروفاً للجميع كدير القديسة كاترينا.. وإزاء ذلك تدفقت المعونات على دير سيناء من كل حدب وصوب، وبادر الأثرياء من مختلف الأقطار الأوربية يهبون ويوقفون أملاكهم وعقارهم على الدير.

انظر: باليوراس، المرجع السابق، ص ٣٠.

والجدار الخارجي للكنيسة مبنى بكتل جرانيتية ضخمة نقش عليها عدد كبير من الصلبان، ومن الغريب أن الصلبان المنحوتة على جدران الكنيسة أخذت الشكل المعروف باسم الصليب اليوناني ذات الأذرع المتساوية وهو محفور داخل دائرة منحوتة في الصخر، أما في الأجزاء الأخرى من الدير وخاصة على الحوائط الخارجية فنجد السيادة للصليب اللاتيني الذي يكون فيه الذراع السفلي أطول من غيره، هذا فضلاً عن أشجار النخيل المنحوتة في الصخور على الواجهة الغربية للدير.(١)

أما عن مادة البناء في هذه الكنيسة فنجد أن الكنيسة مبنية بالجرانيت والجزء الأسفل من الحوائط ــ خاصة من الناحية الجنوبية ــ منحوت في الصخر.

مخطط الكنيسة

يؤدى إلى الباب الخارجي للكنيسة سلم ربما من عصر لاحق، حيث يفتح هذا الباب على صالة عرضية أمامية. وتتصل هذه الصالة بجسم الكنيسة عن طريق ثلاثة أبواب، الباب الرئيسي هو الأوسط الذي يبدو فيه الطابع البيزنطي في زخرفة الخشب المنحوت بزخارف من نباتات وطيور، هذا الباب ليس في الوسط تماماً وإنما يميل إلى اليمين، فهو أقرب إلى الحائط الجنوبي. ويرجع ذلك إلى أن الباب كان ضيقاً في البداية ثم جرت له عملية توسيع وبدلاً من هدم جزء من الحائط الصلب من الجانبين تم الهدم من جهة واحدة فقط. وخلف هذا الباب درجتان من الرخام تؤديان إلى الإيوان الأوسط من الكنيسة حيث تكون أرضيتها منخفضة قليلاً عن أرضية الصالة الخارجية، أما البابان الجانبيان فهما أصغر حجماً ويؤديان إلى الجناحين الجانبيين.(٢)

وقد بنيت هذه الكنيسة على الطراز البازيليكي(٣) المعروف حيث تتكون من إيوان أوسط متسع يفصله عن الجناحين صفان من الأعمدة في كل منهما سبعة أعمدة الأخير منها من ناحية الغرب ملتصق بالحائط والأخير من ناحية الشرق يختفي الآن

(١) داود عبده داود، دير سانت كاترين بسيناء وأهميته في تاريخ الفن البيزنطي، جامعة الإسكندرية، سلسلة المحاضرات العامة للعام الجامعي ١٩٦٥/٦٤، ص ٧.

(٢) Galey, op. cit., p. 53.

(٣) Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth, 1965, pp. 272 f.

خلف الحجاب الخشبي المزركش للهيكل،(١) وهي بهذا التخطيط تتفق مع طراز الكنائس السورية في القرون المسيحية الأولى.(٢)

وقد صنعت كل الأعمدة من الجرانيت من قطعة واحدة، أما التيجان فهى على الطراز البيزنطي ومن أشكال متعددة مثلما هو الحال في معظم الكنائس البيزنطية. وهناك عدد من الهياكل الجانبية الصغيرة تفتح على الأجنحة، سقفها منخفض وكل منها مزود بالمذبح الخاص به، وتتفرد كنيسة سانت كاترين بوجود مثل هذه الهياكل فهى ظاهرة غير مألوفة في العمارة المسيحية الأولى في مصر(٣) وإن كانت شائعة في كنائس الغرب.(٤)

يغطى الكنيسة كلها سقف خشبي على شكل جمالون، ونلاحظ أن سقف الإيوان الأوسط مرتفع عن سقف الجناحين وذلك ليسمح بعمل شبابيك للإضاءة في الحوائط الواقعة فوق صفى الأعمدة الداخليين والتي تنير الجزء الأوسط من المبنى، هذا بالإضافة إلى شبابيك أخرى صغيرة في الحوائط جهة الشمال والجنوب وهى مرتفعة عن سطح الأرض نظراً لوجود الهياكل الثانوية في الجانبين هذا بالإضافة إلى شباكين صغيرين جهة الغرب فوق المدخل.(٥)

وهناك نقش هام من ثلاثة سطور على إحدى الكتل الخشبية وهو مكتوب باللغة اليونانية ونصه:(٦)

**ΥΠΕΡ ΤΗΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΟΥ ΕΥΣΕΒΟΥΣ ΗΜΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΥ
ΥΠΕΡ ΜΝΗΜΗΣ ΑΝΑΠΑΥΣΕΩΣ ΤΗΣ ΓΕΝΟΜΕΝΟΜΕΝΗΣ ΗΜΩΝ
ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΣ
ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ Ο ΟΦΘΕΙΣ ΕΝ ΤΩ ΤΟΠΩ ΤΟΥΤΩ ΣΩΣΟΝ ΚΑΙ ΕΛΕΗΣΟΝ
ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΣΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΕΚΤΟΝΑ ΤΟΥΔΕ ΤΟΥ
ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΥ.**

---

(١) Galey, op. cit., p. 61.

(٢) Lassus, J., Sanctuaires Chrétiens de Syrie, Paris, 1947, pp. 262 - 264.

(٣) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠٠، ص ص ٥١٦ وما بعدها.

(٤) Krautheimer, op. cit., pp. 215ff.

(٥) داود عبده داود، المرجع السابق، ص ص ٩ – ١٠.

(٦) Rabino, H.H.L., le Monastère de Saint - Catherine (Mont - Sinai), Souvenirs Epigraphiques des anciens Perlaient, in : Bulletin de la Société de Géographique d'Egypte. XIX, 1935, pp. 79f.

السطر الأول يذكر اسم مؤسس الكنيسة الإمبراطور جستنيان.
السطر الثاني يطلب الرحمة لزوجته الإمبراطورة ثيودورا.
السطر الثالث يطلب الدعوات لمهندس الكنيسة واسمه ستيفانوس وهو من منطقة خليج العقبة.

وعلى ذلك يمكن القول بأن المهندس الذي شيد هذه الكنيسة كان متأثراً بفنون المنطقة التي ينحدر منها وهى الفنون السورية، وكذلك نستطيع أن نجزم أن هذه الكنيسة لابد وأنها بنيت في الفترة ما بعد وفاة الإمبراطورة ثيودورا ووفاة الإمبراطور جستنيان أي في الفترة من ٥٤٨ – ٥٦٥م.(١)

يقع الهيكل جهة الشرق ويفصله عن جسم الكنيسة حجاب خشبي حديث العهد نسبياً يحمل عددا من الأيقونات من أعمال المدرسة الروسية. ويوجد بالهيكل المذبح وثلاثة توابيت أحدها هو الخاص بالقديسة كاترينا. وهناك الحنية في الحائط الشرقي وتقع كلها في سمك الحائط بحيث لا تبرز خارجه، وبالحنية توجد المقاعد الرخامية التقليدية على شكل نصف دائرة من ثلاث درجات وهى الجزء المخصص للأسقف والكهنة الذين يقومون بالصلاة. (٢)

أما الجناحان الجانبيان في الكنيسة فينتهيان من جهة الشرق أيضاً بحجرات صغيرة لا نستطيع أن نطلق عليها هياكل بالمعنى الكامل لأن ليس بها مذبح للصلاة وإنما هى أجزاء تظهر في الكنائس البيزنطية تحت مسمى Prothesis في الشمال وتستعمل في إعداد الخبز المقدس ولوازم القداس، وDiaconicon وهى في الجنوب لحفظ الملابس والأدوات الدينية وأحياناً كنوز الكنيسة.(٣) وكل من هاتين الحجرتين تؤدى من ناحية الشرق إلى حجرة مربعة مغطاة بقبة ترسو على مقرنصات وهو تأثير سوري(٤) ظهر في عمارة كنيسة سانت كاترين. وبين هاتين الحجرتين وعلى مستوى أكثر انخفاضاً يوجد هيكل صغير يقع خلف الهيكل الرئيسي

(١) Krautheimer, op. cit., p. 272.
(٢) Kamil, op. cit., p. 47.
(٣) Mango, C., Byzantine Architecture, New York, 1976, p. 158.
(٤) Creswell, K.A., Early Muslim Architecture, Vol. 1. 1932, pp. 313 f.

للكنيسة تماماً، ويطلق عليه اسم العليقة[1] لأنه ـ حسب الاعتقاد السائد ـ يقع في نفس البقعة التي رأى موسى فيها العشب الملتهب وسمع صوت الرب يناديه، وهذا الهيكل له حنية شرقية مستديرة الشكل تبرز خارج المبنى كله على هيئة نصف دائرة. [2]

أيقونات دير سانت كاترين

الأيقونات هى صور دينية مرسومة على الخشب أو غيره من المواد وكان الناس يتعبدون لها ويعتقدون ليس في قيمتها المادية وإنما في قيمتها الروحية، ولذلك كانت توضع في الكنائس والأديرة وأحياناً في المنازل، وقد بدأت في الشرق في القرن الرابع الميلادي وسرعان ما انتشرت انتشاراً كبيراً وخاصة خلال القرن الخامس.[3]

وقد اعتبر البعض ومنهم يوحنا فم الذهب أسقف القسطنطينية وجريجوريوس النيسى هذه الأيقونات من الوسائل التي تساعد على نشر الدين وعلى تقريبه للأذهان، أي أنها وسيلة للتوعية الدينية[4]، غير أن مثل هذه اللوحات لم تكن شيئاً جديداً أو هى مرتبطة في نشأتها بأقنعة المومياوات المصرية التي نعرفها باسم بورتريهات الفيوم.[5]

وتعرف أيقونات سانت كاترين بالأيقونات الشمعية Encaustic أى الأيقونات المسبوكة بالشمع أو المثبتة ألوانها بالحرارة، ويقوم المبدأ الأساسي لفن تثبيت الألوان بالحرارة على خلط الشمع في درجة حرارة عالية بألوان نباتية، ثم يعقب ذلك مباشرة نشرها فوق السطح الخشبي.

وكان الفنان يسجل أولاً تصميم الموضوع فوق سطح الخشب وبعد ذلك يقوم بتسخين الشمع مع الألوان النباتية، ثم يبدأ بفردها وهى ساخنة على السطح المعد من قبل وذلك باستخدام فرشة الألوان أو قلم النقش أو قطعة من الحديد المحماة من النار.

(١) Papaioannou, E., Das Kloster St. Katharina im Sinai, Cairo, 1980, p. 2.
(٢) Kamil, op. cit., pp. 49 f.
(٣) Rice, D.T., The Beginnings of Christian Art, New York, 1957, pp. 13 ff.
(٤) Duchesne, L., Christian Worship, London, 1949, pp. 19 ff.
(٥) Geoffroy - Schneiter,B., Fayum Portraits, London, 1998, pp. 5 ff.

ثم يقوم بسحق الألوان وحكها تدريجياً وذلك باستخدام أداة خاصة حتى يصبح لـــهذا المزيج خاصيته التي تجعله يتغلغل وينفذ في أعماق مسام المادة، وهكذا عندما تـبرد الألوان تصبح ثابتة تماماً ولا يمكن محوها.(١)

ومن أهم وأندر الأيقونات في دير سانت كاترين:

١ - أيقونة القديس بطرس(٢)

(الأبعاد ٥٣,١سم × ٩٢,٥سم) ويبدو هنا القديس بطرس بعيون محملقة وشـــعر قصير رمادي، ولحية مستديرة قصيرة بيضاء، يمسك في اليد اليسرى صليباً وفـــى اليد اليمنى يمسك بثلاثة مفاتيح. وقد اتبع في طريقه رسم الوجه التقليد المتبع في الفن السكندرى، أي برسم الوجوه بتثبيت ألوانها بالحرارة على طريقة بورتريهات الفيوم. الرأس محاطة بهالة ذهبية كبيرة.

وفى ا لجزء العلوي من الأيقونة صورت ثلاثة أوسمة صغيرة، الأوسط منـــها يصور السيد المسيح وخلفه الصليب، أما الأيمن فيصور والده الإله أما الأيسر فيمثـل إما النبي موسى أو يوحنا البشير. واختيار الوجوه الثلاثة في هذه الأوسمة ربما يعتبر كتشخيص لعملية الصلب.

وترجع هذه الأيقونة من خلال طرازها إلى أواخر القرن السادس وأوائل القــون السابع وذلك اعتماداً على تصوير الحزن الذي يبدو على الوجه الرزين المتناســـق، وقد تم رسم هذه الأيقونة في القسطنطينية.(٣)

٢ - أيقونة تنصيب والدة الإله بين القديسين والملائكة(٤)

(الأبعاد ٧٠ سم × ٤٩سم) تعتبر هذه الأيقونة من أفضل ما أنتجه الفن ويتضـــح من هذه الصورة تنصيب والدة الإله وهى تمسك بالمسيح فوق ركبتها بيـــن هـــؤلاء القديسين من الجنود وعلى يمينها ثيودوروس ذو اللحية وعلى يسارها جورجيـــوس الأمرد، وقد ظهر القديسان واقفين وقفة مستقيمة ويكمل الرسم اثنان من الملائكة قـــد

(١) Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons from the Sixth to the Tenth Century, Princeton, 1976, pp. 1 ff.

(٢) Galey, op. cit., p. 119 Fig, 89.

(٣) Papaioannou, op. cit., p. 28.

(٤) Galey, op. cit., p. 92, Fig . 77.

وقفا مشدوهين يتأملان بعيون محملقة يد الله نازلة من السماء يتدفق منها طاقة النور متجهة ناحية رأس السيدة العذراء.

وفى حين تبدو العذراء، بطريقة ما، وكأنها على سلم أعلى من الشخصيات الأخرى وقد رسمت من الأمام جالسة فوق مخمل أحمر على عرش من اللؤلؤ في ملابس داكنة وحذاء أرجواني اللون تدوس بها على جزء ذهبي ويشع ضوء مبهر من وجه العذراء. وتوضح الظلال الخضراء والملامح الناضجة النضرة والعيون الواسعة المتغيرة ما بها من نظرة جادة واقعية شديدة، كما تضفي الطريقة التي جلس بها المسيح على ركبة العذراء انطباعاً عميقاً.

ويتقابل في هذه الأيقونة خاصية الفن اللاهوتي المقدس مع المضمون اللاهوتي العميق مشيراً بذلك إلى سر تجسد المسيح ومجد والدة الإله، وعلى ذلك نستطيع أن نبرر سر صرامة الملامح وفاعليتها وجدية شخصيات القديسين المتمثلة في تحديق النظر المنبعث من محيا الملائكة، لتشارك معاً مجد أم المسيح وهم يشاهدون جميعاً سر التجسد. ويسيطر على هذه الأيقونة جدية في الهيئة والشخصية المتأثرة بالفن في عصر جستنيان والتي يفوح منها أريج الحاشية الإمبراطورية.(١)

٣- أيقونة المسيح: ظابط الكل

(الأبعاد ٨٥سم × ٤٥سم) تعتبر هذه الأيقونة من الصور المعبرة والتي تسبق عصرها حيث يظهر المسيح وهو يلبس رداء وقميصاً وهو يبارك بيده اليمنى بينما يمسك بيده اليسرى إنجيل كبير الحجم غطاؤه مزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، ويلاحظ أن عيني المسيح غير مستقيمتين في ا لشكل وفى الحجم، وكذلك الفم غير متناسق مع الشكل العام، ويبدو معبراً عن بعض الكآبة. وتبدو اللحية متوسطة الحجم ومستديرة أما الشعر فينزل خلف الكتف الأيسر.

ويوحي طراز هذه الأيقونة بأنها صُنعت في القسطنطينية في زمن الإمبراطور جستنيان ومن المحتمل أنه أهدى هذه الأيقونة إلى الدير بعد بنائه، وترجع هذه الأيقونة إلى القرن السادس الميلادي.(٢)

(١) Papaioannou, op. cit., p. 29.

(٢) Papaioannou, op. cit., p. 29.

الفسيفساء في دير سانت كاترين

عند الحديث عن دير سانت كاترين لا يفوتنا أن نتحدث عن أهم قطعة فسيفساء في هذا الدير وهي فسيفساء التجلي.

تزين هذه الفسيفساء الرائعة تجويف قبو الهيكل، ويرتبط موضوع هذه الفسيفساء بتاريخ هذه المنطقة إذ يتعلق بظهور إلهين للنبي موسى وبنظيره النبي إيليا الذي أحس بالله كنسيم رقيق على جبل حوريب. وقد كان هذا الموضوع محبباً على وجه الخصوص للنساك الذين كانوا يهدفون على تقديسهما والتنعم بذلك المجد.(١)

يصور المسيح في داخل الهالة البيضاوية بشعره الأسود ولحيته السوداء واقفاً في الوسط بين كل من موسى وإيليا اللذين يرمزان إلى الشريعة والأنبياء، ومن أسفل جلس التلاميذ الثلاثة يعقوب ويوحنا وبطرس في أوضاع مختلفة وهم مبهورين بهذا التجلي. وحول المنظر بالكامل في الجهة العليا صور الرسل الإثني عشر داخل أوسمة على شكل تماثيل نصفية، أما في الدائرة السفلي فقد صور خمسة عشر من الأنبياء داخل أوسمة على شكل تماثيل نصفية.(٢)

ويعتبر هذا التصنيف تذكارياً على هذه التحفة الرائعة من الفن البيزنطي إذ أن الفسيفساء يفيض بضوئه المبهر وموضوعه الروحاني العميق وقد نجح الفنان في أواخر القرن السادس في تشخيص مذهب الطبيعتين للمسيح وهو المذهب الذي تبلور عام ٤٥١م في مجمع خلقيدونيا بأسلوب معبر ناطق.(٣)

وعلى أطراف الأوسمة وضع على اليمين صورة رئيس الدير لونجينوس وهو الذي تم الرسم الزخرفي في عهده، وكان رئيساً لدير سيناء في أعوام ٥٦٢ – ٥٦٥/٥٦٦م ثم صار فيما بعد بطريركا لإنطاكية وكذلك ظهرت على اليسار صورة الشماس يوحنا، وهو الذي صار فيما بعد بطريركا على أورشليم باسم يوحنا الرابع ٥٧٥ – ٥٩٤م.

ومن فوق القوس ظهر في الركنين ملاكان محلقان وفي الوسط الحمل، كما رسمت السيدة العذراء على اليمين في داخل ميدالية في هيئة تمثال نصفي، وعلى

(١) Kamil, op. cit., p. 49.

(٢) Papaioannou, op. cit., pp. 22 f.

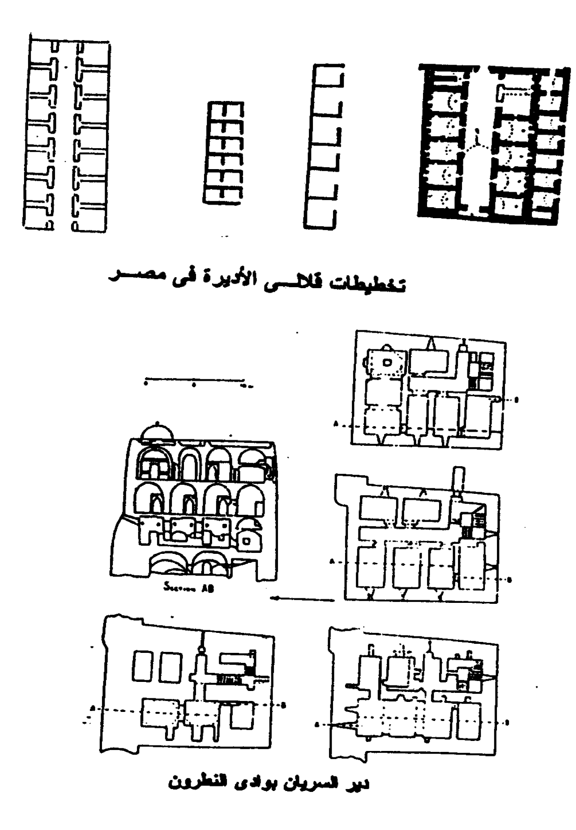
(٣) Galey, op. cit., Fig. 119.

اليسار داخل ميدالية أيضاً صور يوحنا المعمدان. وعلى ذلك يمكن القول أن هذا المنظر من أقدم مناظر التضرع والابتهال.(١)

وأعلى القبة في المساحة التي تتصل بالسقف صور حدثان من أحداث العهد القديم، فنرى مشهداً يصور موسى أمام العليقة المشتعلة والتي لا تحترق، والأخر يمثل موسى أيضاً بعد أن تلقى ألواح الشريعة. ومن المؤكد أن فناني القسطنطينية هم الذين قاموا بتنفيذ هذه اللوحة الرائعة والتي تعكس أهم منظر للتجلي في القرن السادس في الفن البيزنطي على الإطلاق.(٢)

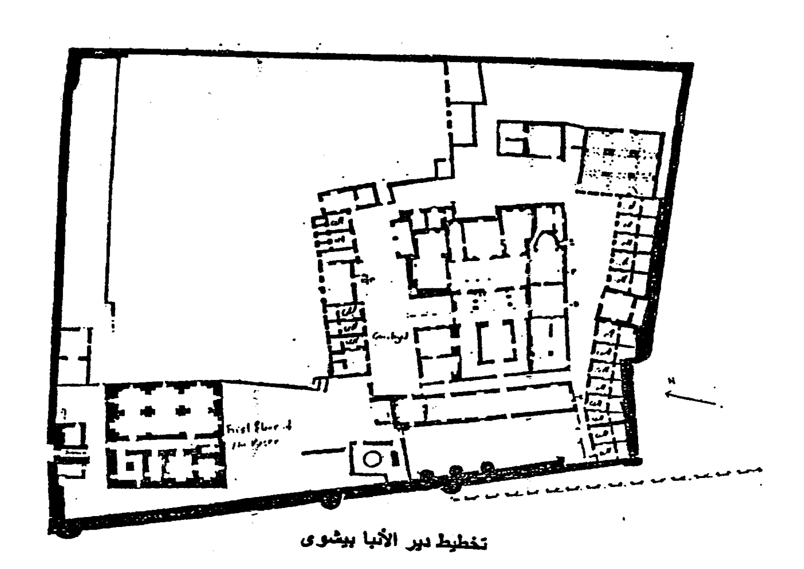
(١) Ibid., Figs, 120 - 125.

(٢) Kamil, op. cit., p. 49.



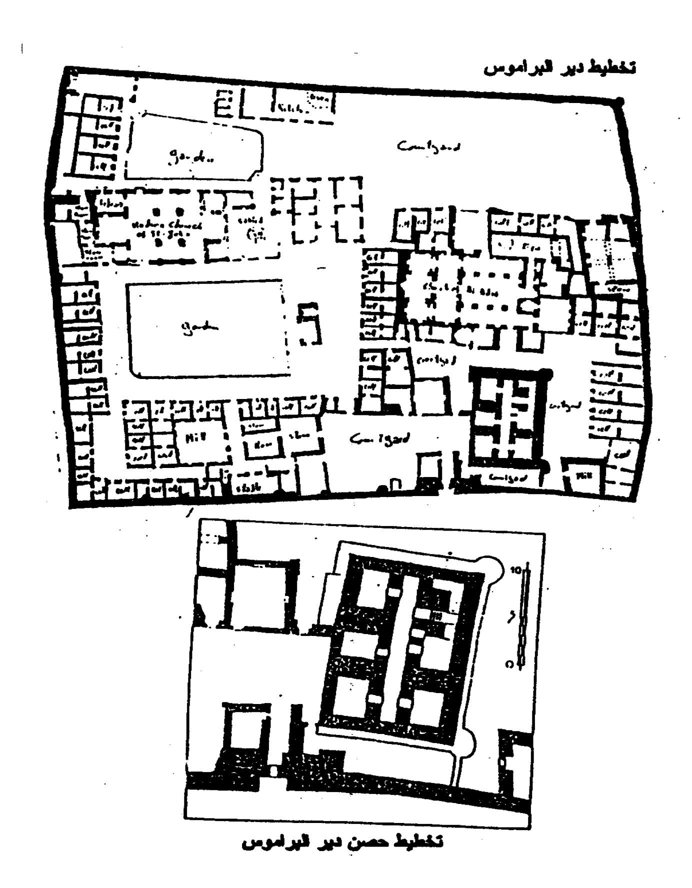
تخطيطات قلالـــى الأديرة فى مصـــر

دير السريان بوادى النطرون

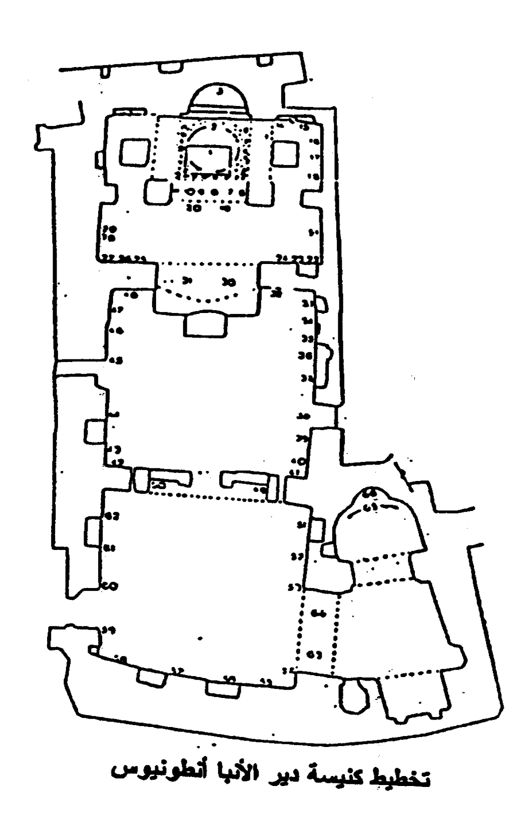


تخطيط دير الأنبا بيشوى

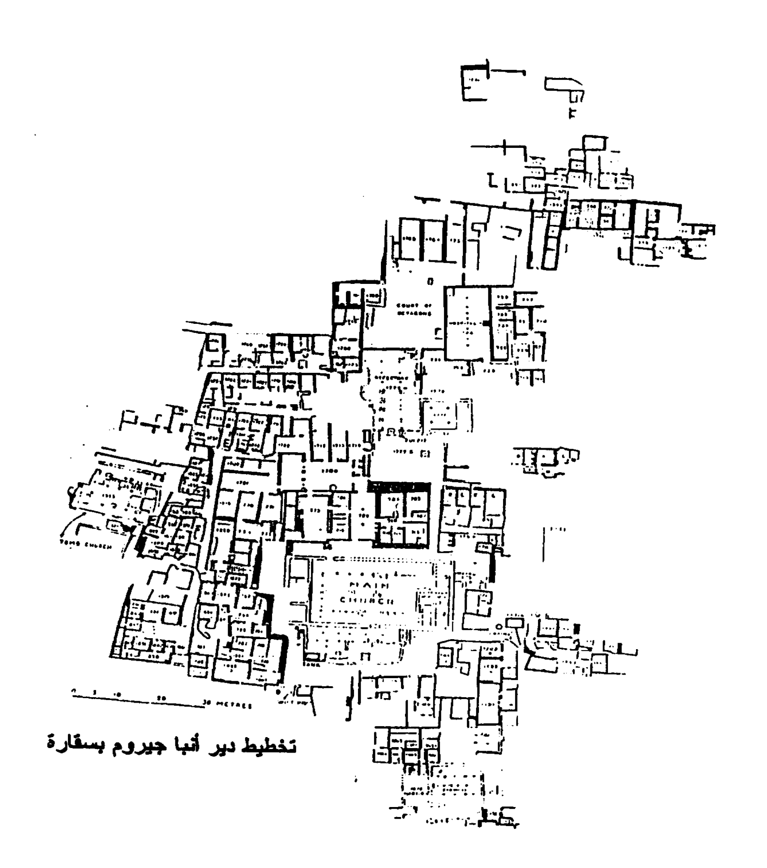
تخطيط دير البراموس



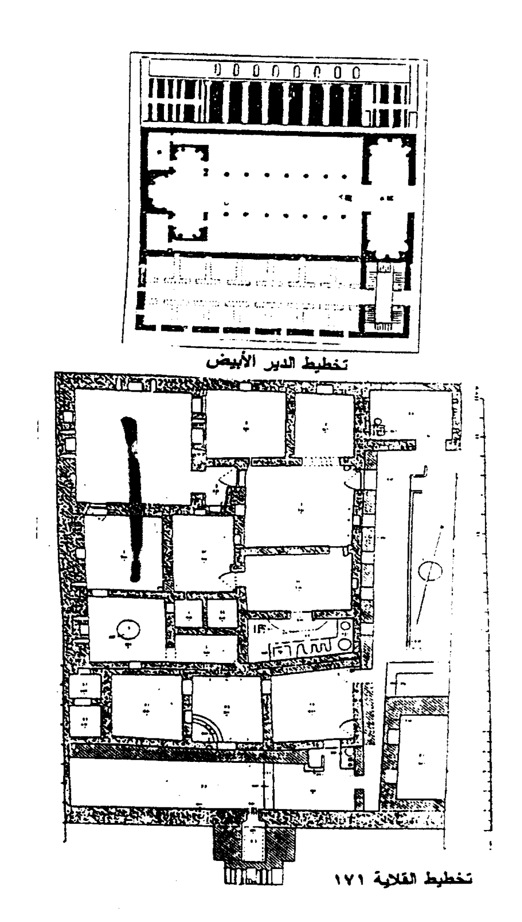
تخطيط حصن دير البراموس



تخطيط كنيسة دير الأنبا أنطونيوس

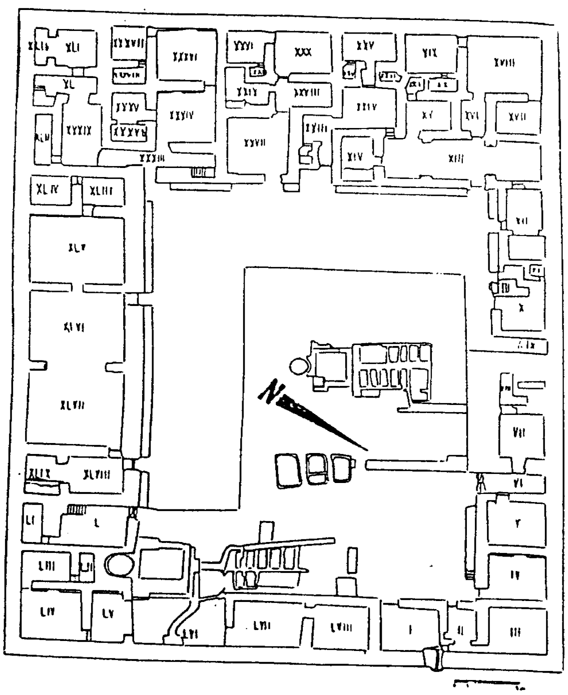


تخطيط دير أنبا جيروم بسقارة

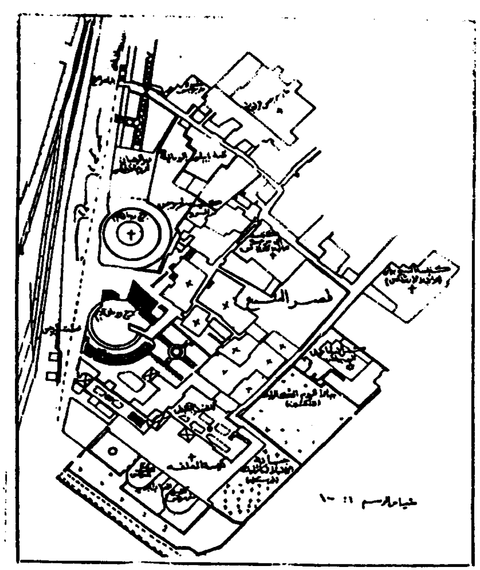


تخطيط الدير الأبيض

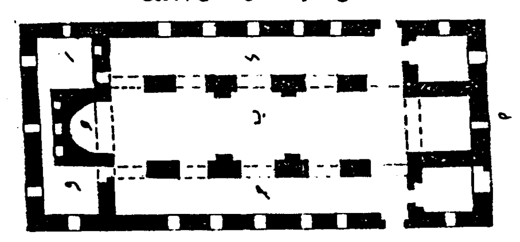
تخطيط القلاية ١٧١



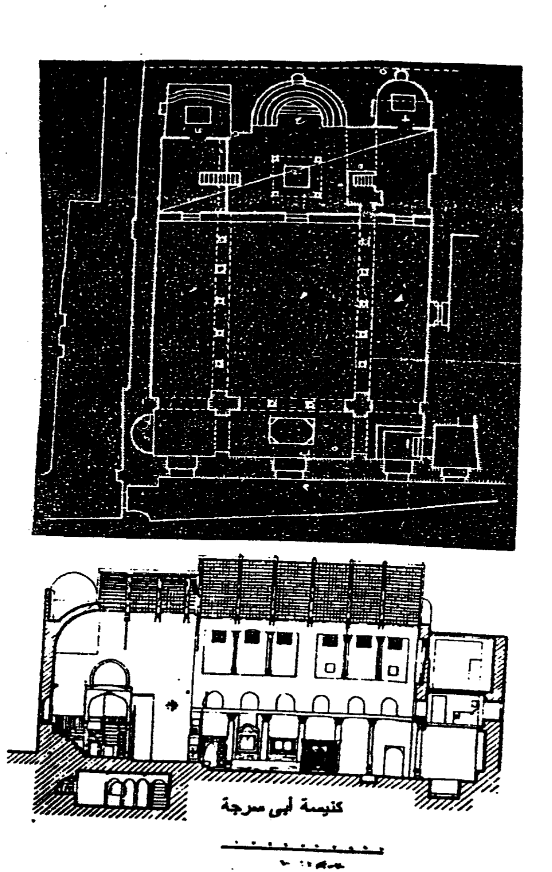
تخطيط القلاية ٢١٩



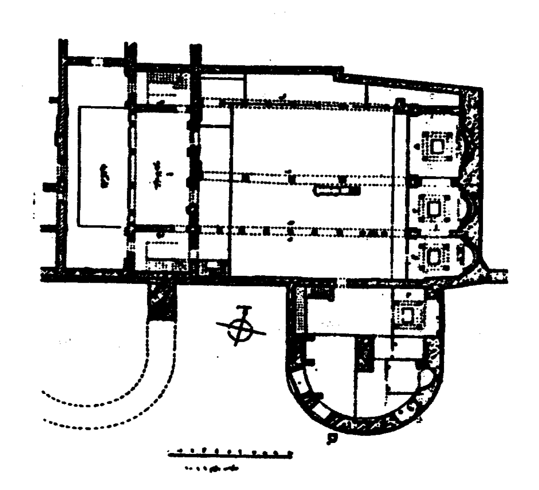
الكنائس القديمة داخل حصن بابليون



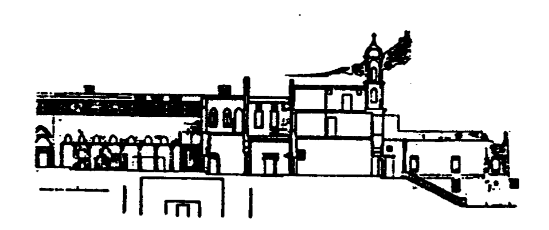
كنيسة على الطراز البازيليكى



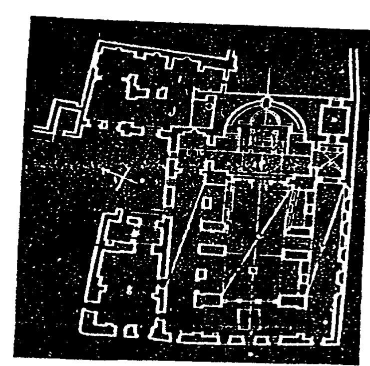
كنيسة أبى سرجة

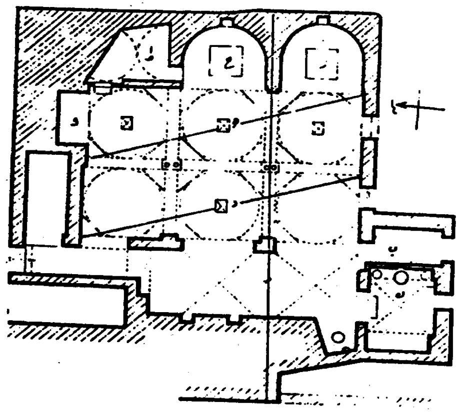


الكنيسة المعلقة بمصر القديمة



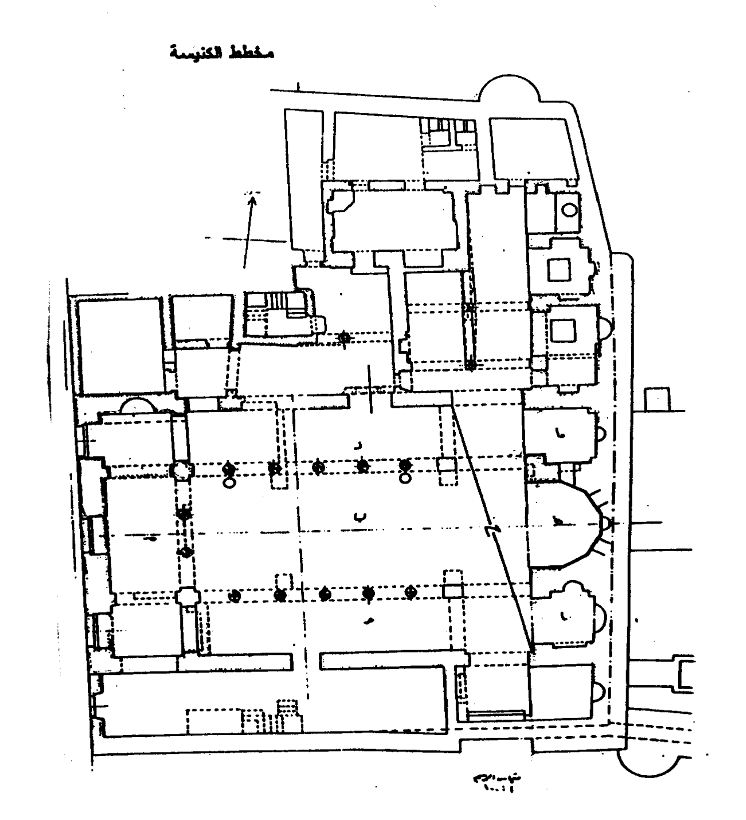

كنيسة أبى سيفين

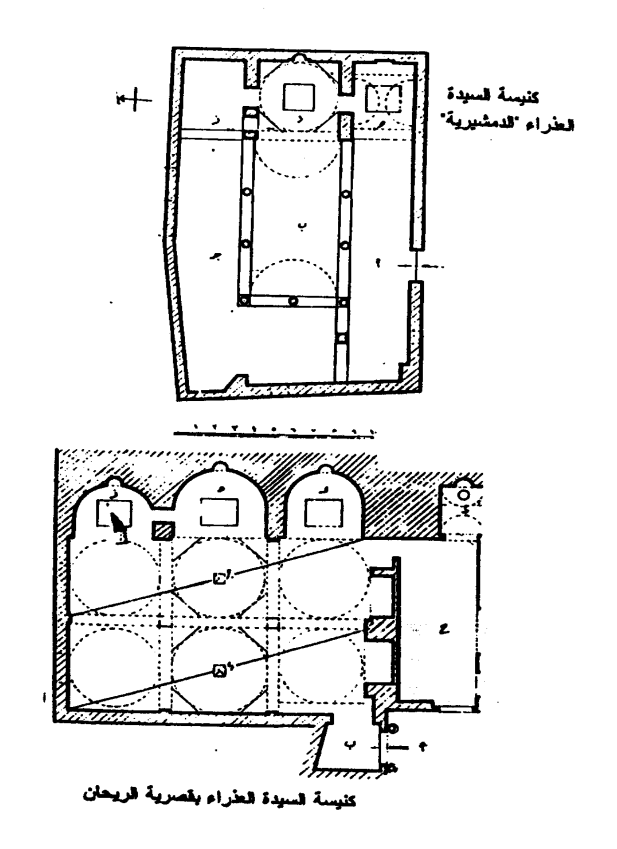




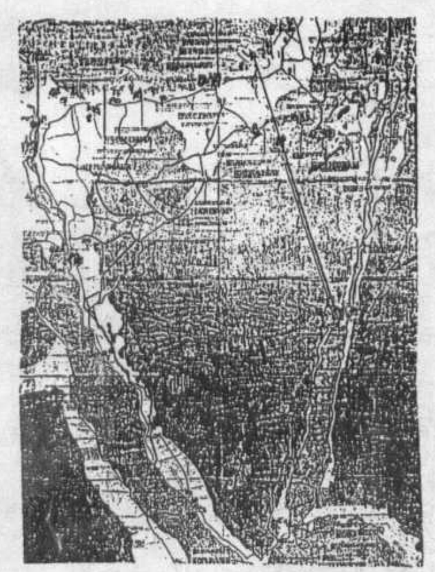
كنيسة الأمير تادرس المشرقى

مخطط الكنيسة

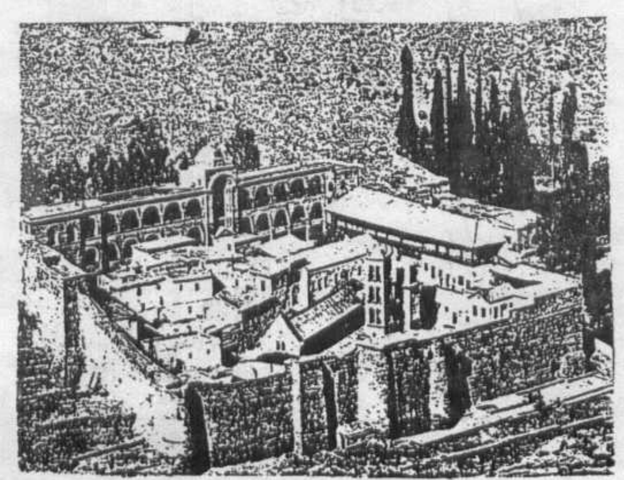




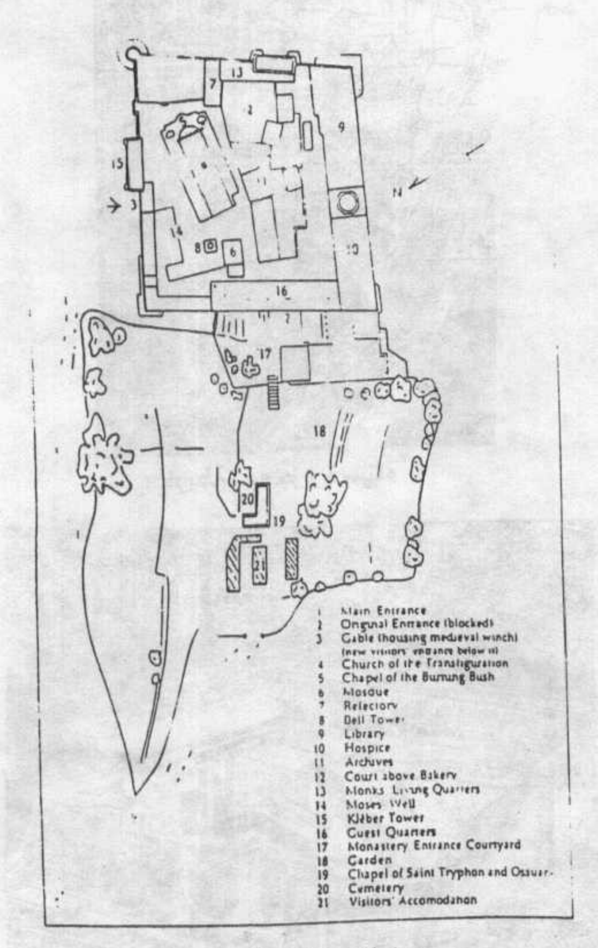
كنيسة السيدة العذراء بقصرية الريحان



خريطة شبه جزيرة سيناء



منظر عام لدير سانت كاترين بسيناء

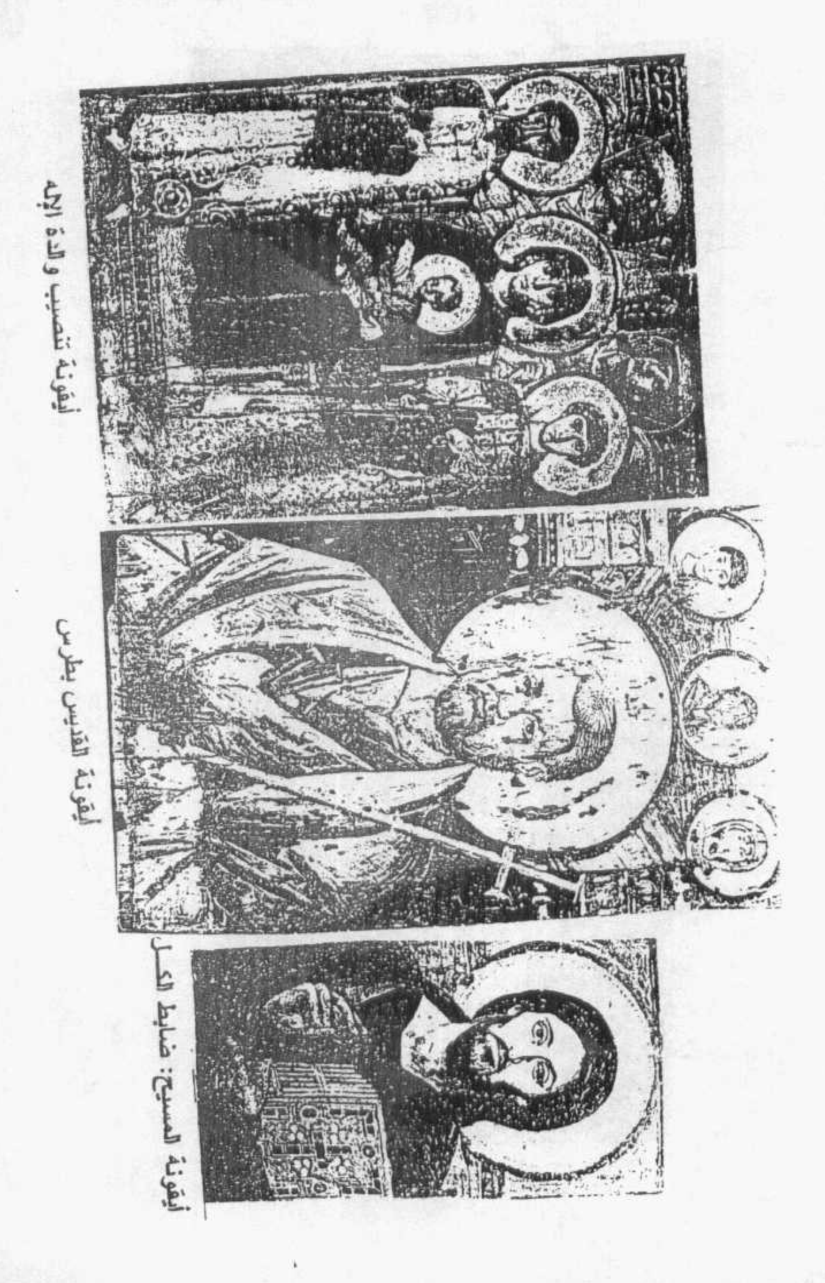


تخطيط دير سانت كاترين





فسيفساء التجلى



أيقونة تنصيب والدة الإله

أيقونة القديس بطرس

أيقونة المسيح: ضابط الكل

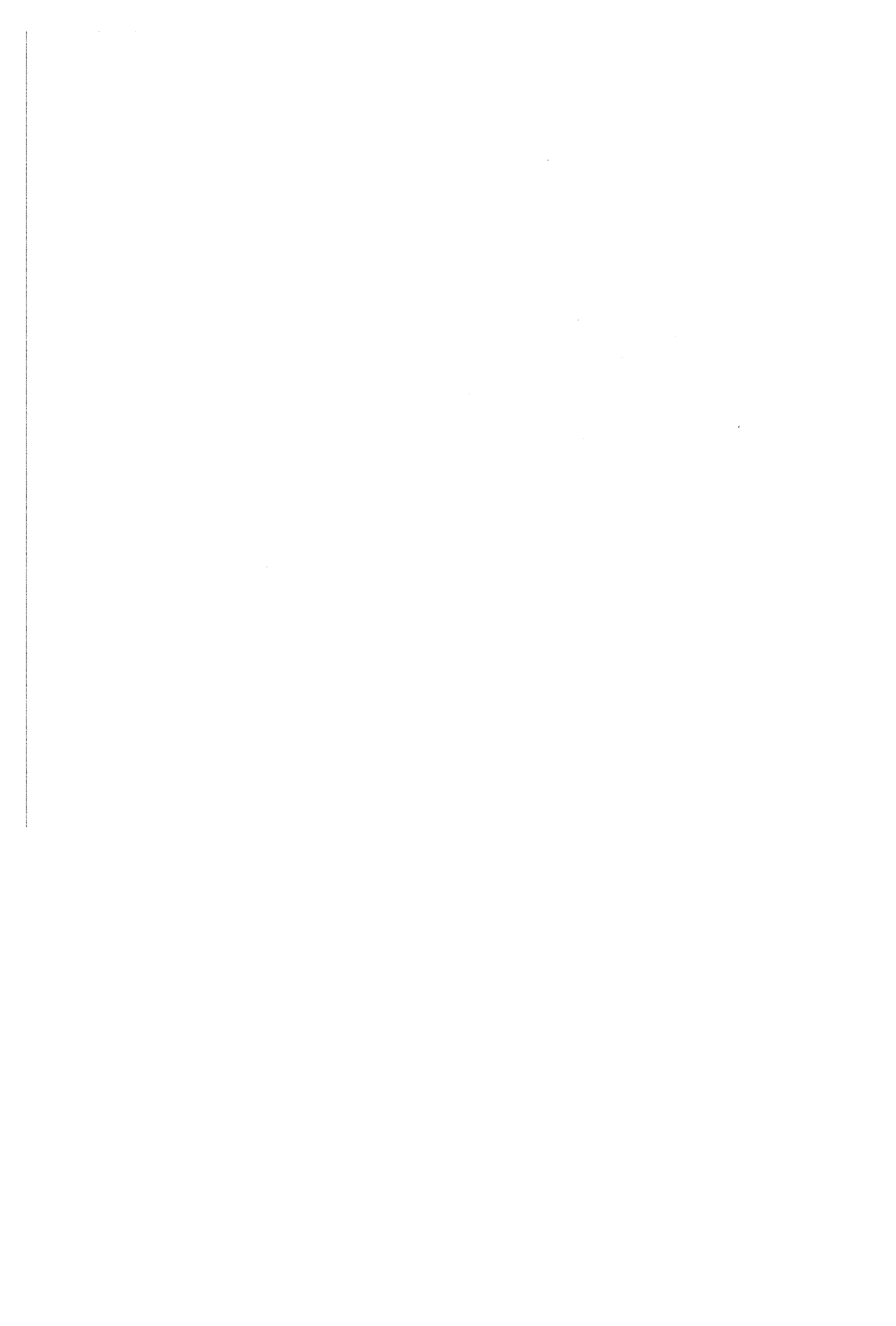
قائمة بأسماء حكام مصر من الملوك و الأباطرة
في العصرين اليوناني والروماني وفترة حكمهـــــم

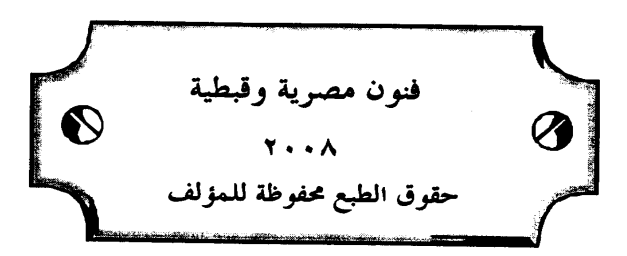
الإسكندر الأكبر	٣٣٦ ـــ ٣٢٣ ق.م
العصـــــر البطلــــمى	٣٠٥ ـــ ٣٠ ق.م
بطلميوس الأول (سوتير)	٣٠٥ ـــ ٢٨٥ ق.م
بطلميوس الثاني (فيلادلفوس)	٢٨٥ ـــ ٢٤٦
بطلميوس الثالث (يوارجتيس)	٢٤٦ ـــ ٢٢١
بطلميوس الرابع (فيلوباتور)	٢٢١ ـــ ٢٠٥
بطلميوس الخامس (ابيفانيس)	٢٠٥ ـــ ١٨٠
بطلميوس السادس (فيلوباتور)	١٨٠ ـــ ١٤٥
بطلميوس السابع نيوس (فيلوباتور)	١٤٥
بطلميوس الثامن (يوارجتيس الثانى)	١٦٩ ـــ ١١٦
بطلميوس التاسع (سوتير الثانى)	١١٦ ـــ ١٠٧
بطلميوس العاشر (الاسكندر الأول)	١٠٧ ـــ ٨٨
بطلميوس الحادي عشر (الاسكندر الثانى)	٨٠
بطلميوس الثانى عشر (الزمار)	٨٠ ـــ ٥١
كليوباتره السابعة	٥١ ـــ ٣٠
بطلميوس الثالث عشر	٥١ ـــ ٤٧
بطلميوس الرابع عشر	٤٧ ـــ ٤٤
بطلميوس الخامس عشر (قيصرون)	٤٤ ـــ ٣٠ ق.م

العصر الروماني (عصر الأباطرة)	٣ ق م ـ ٣٩٥م
أوغسطس	٣٠ ق.م ـ ١٤م
تيبريوس	١٤ ـ ٣٧
جايوس (كاليجولا)	٣٧ ـ ٤١
كلاوديوس	٤١ ـ ٥٤
نيرون	٥٤ ـ ٦٨
جالبا	٦٨ ـ ٦٩
أوتـــو	٦٩
فسبسيان	٦٩ ـ ٧٩
تيتوس	٧٩ ـ ٨١
دوميشيان	٨١ ـ ٩٦
نرفـــا	٩٦ ـ ٨٩
تراجــان	٩٨ ـ ١١٧
هادريان	١١٧ ـ ١٣٨
أنطونينوس بيوس	١٣٨ ـ ١٦١
ماركوس أوريليوس	١٦١ ـ ١٨٠
لوكيوس فيروس	١٦١ ـ ١٦٩
كومودس	١٨٠ ـ ١٩٢
سبتميوس سيفبروس	١٩٣ ـ ٢١١
كاراكالا	١٩٨ ـ ٢١٧
جيتا	٢٠٩ ـ ٢١٢

ماكريوس	٢١٧ ـ ٢١٨
سيفروس الاسكندر	٢٢٢ ـ ٢٣٥
ماكسيميوس	٢٣٥ ـ ٢٣٨
جورديان الثالث	٢٣٨ ـ ٢٤٤
فيليب الأول (العربى)	٢٤٤ ـ ٢٤٩
ديكيوس	٢٤٩ ـ ٢٥١
جالينوس	٢٥١ ـ ٢٥٣
فاليريان	٢٥٣ ـ ٢٦٠
أوريليان	٢٧٠ ـ ٢٧٥
كاروس	٢٨٢ ـ ٢٨٤
دقلديانوس	٢٨٤ ـ ٣٠٥
جاليريوس	٣٠٥ ـ ٣١١
مكسيميان	٣٠٥ ـ ٣١٣
ليكينوس	٣١٣ ـ ٣٢٣
قنسطنطين الأول	٣٢٣ ـ ٣٣٧
قنسطنطين الثاني	٣٣٧ ـ ٣٦١
جوليان	٣٦١ ـ ٣٦٣
جوفيانوس	٣٦٣ ـ ٣٦٤
فالنز	٣٦٤ ـ ٣٧٨
ثيودوسيوس الأول	٣٧٩ ـ ٣٩٥

العـــصر البـــيزنطــــى	٣٩٥ ـ ٦٤١م
أركاديوس	٣٩٥ ـ ٤٠٨
ثيودوسيوس الثانى	٤٠٨ ـ ٤٥٠
مارقيانوس	٤٥٠ ـ ٤٥٧
ليو الأول	٤٥٧ ـ ٤٧٤
ليو الثاني	٤٧٤
زينون	٤٧٤ ـ ٤٩١
أناستاسيوس	٤٩١ ـ ٥١٨
جيستين الأول	٥١٨ ـ ٥٢٧
جستنيان	٥٢٧ ـ ٥٦٥
جستين الثانى	٥٦٥ ـ ٥٧٨
تيبريوس الثانى	٥٧٨ ـ ٥٨٢
موريس	٥٨٣ ـ ٦٠٢
فوكاس	٦٠٢ ـ ٦١٠
هرقل	٦١٠ ـ ٦٤١ م
فتح عمرو بن العاص لمصر	٦٤١ م




فنون مصرية وقبطية
٢٠٠٨
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف